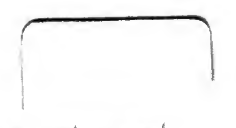


Lukas Cranach

Eduard Heyck


UNIVERSITY OF WISC
LIBRARY



Liebhaber-Ausgaben



Nr. 95

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

95

Lukas Cranach

1908
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Lukas Cranach

von Ed. Heyck

Mit 103 Abbildungen



1908
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

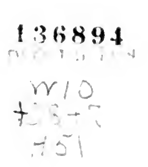
Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.





Lukas Cranach im 77. Lebensjahre. Uffizien, Florenz. (Zu Seite 6.)

Lukas Cranach.

Zu allen Zeiten ist Lukas Cranach ein bekannter und populärer Name gewesen. Von ihm zu wissen, war immer ein Stück der elementaren Bildung. „Dürer und Cranach“ sind die zwei Namen jenes bequemen Dualismus, den das Gedächtnis in Kulturangelegenheiten liebt, um sich bei ihm dann aber auch zu beruhigen. Von Cranach wissen die, die nie von Hans Baldung, von den Behams oder von Grünewald gehört haben. Und so macht Cranach diesen Platz mit Dürer sogar dem Hans Holbein streitig, der ein freierer und größerer Künstler als sie beide ist.

Bekanntheit eines Künstlers hat aber zunächst noch nichts mit seiner Größe zu tun. Nicht einmal im Urteil der Nachwelt, das sich sonst meistens zur ruhigen Gerechtigkeit klärt. In diesem Falle hat eine einzelne Ursache des Ruhmes Lukas Cranachs nach seinem Tode nichts eingebüßt, sondern in ihrer Besonderheit weitergedauert, nämlich seine Stellung neben Luther, seine Eigenschaft als Maler und Bildniskünstler des Hofes der Reformation. —

Die herkömmliche Popularität des Namens Cranach schloß in eigentümlicher Weise niemals eine populäre Vorstellung von seiner Erscheinung, seinen Zügen mit ein. So allbekannt der Dürerkopf war, allen geläufig gleich den Zügen Raffaels, Rubens' und Rembrandts, so unbekannt blieb es im weiten Kreise immer, wie Lukas Cranach persönlich ausgesehen habe.

Es war auch kein Eifer da, es zu erfahren. Noch war ein solcher da, näheres über den Mann zu erfahren. „Cranach“ war überhaupt — und ist es noch — ein Sammelbegriff. Leute von Ordnungsliebe und pünktlichem Temperament bemühten sich zwar, den älteren und jüngeren Cranach auseinanderzuhalten; eine Bemühung, die in der schulfuchsmäßigen Art, wie es versucht wurde, den wieder Kundigeren zunächst nur ein Lächeln abnötigte. Von des Künstlers Cranach Lebensführung wußte kaum jemand etwas, abgesehen von seiner fränkischen Herkunft und der berechtigten Hinzuordnung als Freund zu den Wittenberger Männern der Reformation. Statt dessen gab es einige örtliche Anekdoten und Sagen zu kirchlichen Gemälden von ihm, so wie sie bei dem zeigenden Küster und seinem Publikum immer an die Stelle eines Verständnisses treten. Auch sie besagen etwas: sie beweisen für eine unklare Popularität. Unklar blieb sie immer, war sie vielleicht von Anfang an. Man ließ sie auch so.

Das ist ja so oft die Macht des Schulbakels, eine von Geschlecht zu Geschlecht sich weiterschleppende Unsterblichkeit zu verleihen, gleichzeitig aber die weiterdringende Wißbegier vorweg zu ertöten. Um Goethe kreisen unabläßig ganze Bienenschwärme von Forschern und „Stoffhubern“, wie Vischer sie nannte. Dagegen Schiller, der ein sehr anderer, aber kein Geringerer war, haben wir alle allzusehr „auf der Schule gehabt“. Auch in solchen Wirkungen gehört Cranach zu den Namen, die die Schule nennt. Aber selbst für die engeren Kreise der Kunst und ihrer Wissenschaft blieb Cranach jener ungesichtete Sammelbegriff, der sehr viel mehr umfaßte, als er selber leisten gekonnt. Der Name deckte eine bestimmte Art von Gemälden, sogar über des Meisters Tod hinaus, deckte eine rührige Werkstatt. Das hat zwar Lukas selber schon so gelten lassen und eingerichtet; aber darin lag doch kein Verbot und Hindernis, sein Verfahren zu untersuchen und die nähere Bestimmung des persönlichen Künstlers vorzunehmen. Bis auf die jüngste Zeit unterließ man dies. Erst ganz neuerdings hat man begonnen, mit entschlossener und handwerkskorrekter Forschung an die Zerlegung des kunstgeschichtlichen Decknamens Cranach zu gehen. In diesen begonnenen Bemühungen und Tastungen stehen wir noch mitten drin, sehen ihre ersten Früchte als Verheißung künftiger Ernte reifen. Zu dieser Sachlage nun aber, wie sie bis auf die jüngste Zeit war, paßte es, wenn das persönliche Porträt des allgenannten Künstlers etwas so wenig Gekanntes und

Gefragtes blieb. Und so stellt sich auf eigene Art doch wieder die Logik im instinktiven Verhalten der Nachwelt her.

Es ist obendrein kein augenfälliger Künstlerkopf in dem Sinne, wie die Menge den Künstler zu sehen liebt. Auch bei Cranach selbst ist nie die Bemühung gewesen, ihn so aufzufassen. Weder zur Stütze des eigenen Künstlergefühls stellt er sich vor den Spiegel, noch projiziert er das studierte Bildnis zum Frommen seines künstlerischen Ruhmes und Betriebes. Er hat den letzteren zu pflegen verstanden, sogar ganz außer-



Abb. 1. Dr. Johann Reuß aus Konstanz, Rechtslehrer an der Wiener Universität. Germanisches Museum, Nürnberg. Nach einer Originalphotographie von E. Höfle in Augsburg. (Zu Seite 18.)

ordentlich gut und mit Nachwirkung bis heute, aber er hat es auf eine mehr literarische Art getan, ich meine, eher in der Art, wie es geschickte Schriftsteller und Leute der Öffentlichkeit tun. Es gibt hier überhaupt keinen Kultus der eigenen Züge, weder eine verhüllt oder unverhüllt absichtsvolle Modellverwendung seiner selbst, wie bei Dürer, noch, wie bei Rembrandt, eine absichtslos grüblerische, es gibt keine jovialen und keine sentimentalen Selbstbildnisse, die sich den Beschauern einprägen mußten, keine Anbringung der eigenen Person auf den Gemälden. Und so bleibt — dies nicht bloß nebenbei gesagt — auch Cranachs Frau für die darstellerische Künstlertätigkeit ihres Mannes vollkommen aus dem Spiel. In alledem liegt schon viel Charakteristik der Persönlichkeit.



Abb. 2. Christus am Kreuz. Schleißheim.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 18 u. 60.)

Da ist dieses Bildnis von 1550, das vor unserem Bändchen als Titelbild steht. Der jüngere Lukas hat es von dem Vater, als sie nicht mehr ständig in derselben Stadt leben sollten, gemalt; seine zeitjüngere und im Bildnis am tüchtigsten bewährte Weise zeigt es, nicht die persönliche des alten Meisters. Das Porträt des bald Achtundsiebzigjährigen, und mit der Wiederverwendung auf dem Weimarer Altargemälde das einzige, das von diesem fruchtbarsten Maler bekannt ist. Es verlangt nicht, daß man sich erst viel hineinsehen muß, so wenig, wie andere Köpfe aller drei Maler, die den Namen Cranach vertreten, des Vaters und der beiden Söhne, solches verlangen, um dennoch von fesselnder Eindruckskraft und inhaltvollster Sprache zu sein. Wüßten wir nicht zuvor, wen es darstellt, wir würden nicht leicht auf einen Künstler raten. Aber auf einen städtischen Verwaltungsherrn des sechzehnten deutschen Jahrhunderts, einen klugen Bürgermeister ohne Flitterwerk absonderer juristischer Gelahrtheit und von desto unmittelbarerer Praxis, überhaupt auf einen bürgerlichen Mann von Welt, von klarem Willen und wägender, im gegebenen Fall zurückhaltender, etwas nüchterner und immer in allem — auch menschlich — zuverlässiger Tüchtigkeit. Auf einen klugen Mann, der Wertvolleres und Lebendigeres noch hat als seine abwägende Klugheit und über sie die Dankbarkeit und Treue setzt. Und wenn wir dann erfahren, daß es Cranach sei, der Ratsherr, Kämmerer und Bürgermeister von Wittenberg, der Vertrauensmann seiner Fürsten und viel unternehmende erfolgreiche Geschäftsherr, wenn wir uns weiter in das Biographische und Menschliche dieses Mannes vertiefen, so erfahren wir, daß unser erster Eindruck aus seinem Bildnis ihm in keiner Hinsicht unrecht getan. Wir sagen uns, wenn wir wissen, dieser war ein Maler: es ist kein auf sich allein gestellter, empfänglich beweglicher, einspännerischer, am liebsten in sich allein umschlossener Künstler, der uns anblickt, gleichviel ob dieser einspännerische Künstler in höchster Gleichgültigkeit alles übrigen nur dem lebt, was in ihm fordert und drängt, oder ob er eines gewissen nach außen wirkenden Getues dabei nicht gänzlich entbehren mag. Dieser Mann ist weder der werkstattvergrabene Einsiedler in seiner Stadt, noch auch der rastlose Begehrer und Umherstreifer nach Erweiterung, Anregung, nach fremdem Schauen. Sondern dieser ratsherrliche Maler ist der gewichtige, beruhigte, ortsfässig häuserbesitzende, in jedem Zuge sorgliche und tüchtige Meister seines schönen Handwerks, seiner vornehmen Zunft.

Und hierin begründet sich, wovon wir vorhin sprachen, das zu so vielen Teilen Unpersönliche der Künstlersignatur „Cranach". Von früh an haben wir mit einer organisierten Werkstatt zu tun. Wir müssen hierzu aber ganz rückhaltlos uns das eben schon Gesagte klar machen, daß der Maler dieser Jahrzehnte durchaus noch Zunftmeister ist. Ein vornehmer Handwerksmeister. Das ist er ohne Eintrag seines künstlerischen Ansehens in einer Zeit, da umgekehrt der gewerbliche Handwerker das innerlich vornehme Gewissen des Künstlers — nicht des Fabrikanten — hat und seine Arbeit noch die Handschrift solchen Bestrebens trägt. Wie wir heute, wenn wir aus einer individuell geleiteten Werkstatt einen Schrank oder ein Mobiliar bestellen, nicht danach fragen, was daran im einzelnen der Meister, was die Gesellen gearbeitet haben, ganz ebenso ist es zu Cranachs Zeit auch noch mit den Bestellungen, die der angesehene und leistungsfähige deutsche Maler erhält. Der Unterschied von der noch älteren Handwerkszeit der Kunst ist lediglich der, daß der künstlerische Maler und seine Werkstatt sich als solche nun um 1500 schon durch ein Signet, ein Abzeichen, ein Monogramm oder durch den hinzugeschriebenen Namen zur Kenntnis und Beglaubigung bringen. Eine Neuerung damals, der es heute einigermaßen, allerdings noch nicht ganz entspricht, wenn wir nicht mehr rein namenloses Mobiliar um uns haben, sondern hinzufügen können, es sei eine Einrichtung von diesem oder jenem bekannten gewerblichen — nicht Handwerker, sondern — Künstler und Entwerfer. Nach vier Jahrhunderten vollzieht sich heute im Kunstgewerbe endlich dieselbe bewußtere Individualisierung, die damals in der Malerei geschehen war und auf deren Boden schon, umgeben von den Gesellen und Lehrschülern seiner von ihm geleiteten und vertretenen Werkstatt, Cranach stand. Wie eng also er und seine Mitarbeiter zusammengehörten, wie möglichst wenig sich diese von ihm abzusondern hatten, ergibt sich daraus von selbst. Und wie schwer sie für uns voneinander zu scheiden sein werden.



Abb. 3. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Berlin.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 61.)

Der Meister, der einmal mit sechs, ein andermal mit zehn seiner Gesellen nach Torgau, oder wohin es sonst ist, auf ein paar Wochen geht, um das dortige kurfürstliche Schloß als bestallter Hof- und Dekorationsmaler neu auszustatten, Decken, Wände, Treppenwangen und Korridore, der vertraut auf dieselbe Weise und mit demselben Recht einen guten Teil seiner nach unserem Ausdruck reinkünstlerischen Tätigkeit den von ihm ausgebildeten Gesellen an. Und diese haben nicht das Bestreben, sich persönlich zur Geltung zu bringen, sondern möglichst die Art des Meisters zu bewähren und sein Werk vollenden zu helfen, das mit gutem Fug die Cranachsche Bezeichnung trägt. Die nachträgliche Bemühung, den Meister von den Mitarbeitern zu sondern, steht nicht bloß vor der Aufgabe, aus dem Gesamtwerke die einen Bilder an die eine Wand und die anderen an die andere Wand zu lehnen, sondern sie führt bis in die Direktiven und die zu sondernden Hände in den einzelnen Gemälden hinein.

Von diesen Mitarbeitern des Lukas Cranach interessieren in mehrfacher Hinsicht am meisten seine beiden Söhne, Hans und Lukas, von denen der Zweitgenannte den Vater überlebt hat und daher über dessen Fortgang von Wittenberg und Tod hinaus als nunmehr selbständiger Werkleiter „Cranachsche" Bilder hervorbringt. Das ist noch immer im großen und ganzen die sicherste Unterscheidung, daß Bilder dieser Schule, die nach 1553 gemalt sind, solche des jüngeren Lukas Cranach sein müssen. Mit der weiteren Ergänzung, daß man die persönliche Art des jüngeren Cranach aus ihnen hinlänglich deutlich bestimmen kann, um von ihm gemalte Bilder auch bei späteren Lebzeiten des Vaters einigermaßen herauszukennen. Verwickelter liegt der Fall bei denjenigen Mitarbeitern, welche von Cranach während der früheren Zeit beschäftigt worden sind und als die wir den Namen und zum Teil der Art nach die drei Brüder Krodel, Gottfried Leigel, Peter Roddelstadt genannt Peter Gothland, Hans Brosamer, Johann Kreuter, Georg Böhm, Franz Tymmermann kennen. Den Versuch überhaupt, die mehreren Hundert sicherer Bilder der Cranachschen Werkstatt, von den besten Schöpfungen herunter bis zu den gleich in mehreren Dutzenden bestellten und angefertigten Stücken, nach dem Wert der darin steckenden Arbeit und dem Anteil der Eigenhändigkeit des Meisters oder der erkennbaren Tätigkeit der Mitarbeiter zu klassifizieren, hatte ganz ernstlich und umfassend noch niemand unternommen. Diese Riesenarbeit ist auch jetzt erst einleitend begonnen worden, durch die „Cranach-Studien" von Ed. Flechsig, deren erster Teil 1900 an die Öffentlichkeit getreten ist. Als bester Kenner Cranachs hat er mit eindringender Sorgfalt und guten Ergebnissen schon einen ersten Führer durch die Cranachsche Produktion an Gemälden, Holzschnitten und Kupferstichen gegeben, der zwar innerhalb seiner besonderen Zielbegrenzungen schon wieder manche Untersuchungen und Weiterführungen zu vertagen veranlaßt war.

Es ist selbstverständlich, daß die vorliegende Monographie mit Gefühlen großer Erleichterung die Arbeiten dieses kundigen Forschers neben den älteren Cranach-Biographien und sonst einschlägigen Werken zur Grundlage nimmt. Eine ähnliche Arbeit selber aufzunehmen oder fortzusetzen kann ihr Anspruch nicht sein. Stellt doch dem größten Optimisten der Einblick in die komplizierte Technik jener Beweisführungen den Berg der Schwierigkeiten, der Anforderungen und der übrig bleibenden Fragen oder Einwände vor Augen, der vor dem Weiterdringen des Forschers aufgetürmt bleibt, und macht ihm klar, auf wie viele Jahre oder Jahrzehnte hinaus von einem nur vorläufigen Abschluß der Cranach-Forschung noch gar nicht die Rede sein kann. Aus dieser Unabsehbarkeit rechtfertigt es sich aber wiederum, wenn die Verlagshandlung, die diese monographische Sammlung herausgibt, es nicht länger anstehen lassen wollte, den allgemeinen Wunsch nach einem Bändchen Cranach zu erfüllen. Ein Ablehnen würde nur dann gerechtfertigt und erfordert gewesen sein, wenn die Aufgabe, der diese Hefte dienen wollen und können, notwendig von einem erreichten Forschungsabschluß abhängig wäre.

Eine Monographie Cranach in dieser Sammlung kann aber ohnedies, ganz abgesehen von dem Stande der Forschung, immer nur Übersicht sein, nicht umfassende Darlegung, auch nicht in der Form der äußersten Verdichtung. Dafür ist schon das Werk des Künstlers und seiner Werkstatt viel zu weitschichtig. Die Aufgabe, die sich in



Abb. 4. Die vierzehn Nothelfer. Torgau. Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 63.)

unserem Fall — nicht in demjenigen aller dieser Künstlermonographien — stellte, ist die, ein Lebensbild des berühmten Malers auf Grund des zugänglichen Wissens zu entwerfen und in einer Auswahl, die ihr selber angemessen ist, eine wichtigere Anzahl der



Abb. 5. Flügelbilder eines Altars. Dresden. (Zu Seite 64.)

Schöpfungen des Meisters oder aus der Cranachschen Werkstatt zur Wiedergabe und begleitenden textlichen Besprechung zu bringen.

* * *

In Cranachs Biographie, wenn wir jetzt dem Persönlichen näher kommen, ist das Ungewöhnliche, daß wir ungefähr bis an sein dreißigstes Lebensjahr so gut wie nichts Sicheres oder faßbar Ausführliches wissen. Ein Maler, dessen Jugendgeschichte nicht nur, sondern auch dessen künstlerische Anfänge fehlen. Erst mit dem dreißigsten Lebensjahre setzen für uns seine erkennbaren und datierbaren Arbeiten ein, und die größere Fülle der „Cranachschen Gemälde" haben wir gar erst aus erheblich späteren Tagen.

Lukas Cranach hat Luthers Tod und den Schmalkaldner Krieg überlebt und er hat immer als enger Freund neben den Reformatoren gestanden, die er als Künstler so unver-



Abb. 6. Martyrium der heiligen Katharina. Dresden.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 64.)

gleichlich popularisiert hat; unwillkürlich erscheint er uns wie ihr echter und gleichalteriger Zeitgenosse. Aber er erlebt, woran selten gedacht wird, bereits als Mann von 50 Jahren die Rückkehr Luthers von der Wartburg, die die Epoche ist, womit die Reformation als ihrer selbst bewußt gewordene und an sich glaubende Tatsächlichkeit beginnt. Der Cranach, mit dem sich der populäre Zeitbegriff verbindet, geht persönlich schon dem Greisenalter, freilich rüstig, tätig, frisch genug und ohne fühlbares Altern, entgegen. Daraus erklärt sich auch sein Schicksal, daß er heute — und damals schon — am meisten aus Bildern, die ihn gar nicht in seinem Besten vertreten, bekannt geworden ist und nun aus ihnen beurteilt wird. Ein Schicksal, das einigermaßen ähnlich von neueren Künstlern Böcklin betroffen hat, obwohl in den Einzelpunkten der Vergleich mit Cranach sogleich nicht mehr

zutrifft. Hier ausgleichen zu helfen, gehört zu den Aufgaben dieser Monographie. Sie wird, ohne sich damit einzuengen, vor allem den Mann in guten Jahren als Künstler, schon durch die wiedergebenden Abbildungen seiner älteren Gemälde, veranschaulichen.

Lukas Cranach ist geboren 1472 in dem damals bischöflich bambergischen, jetzt fränkisch-bayrischen Städtchen Kronach, das schon in älterer Namensschreibung so heißt, aber auch Kranach im Mund der Leute gesprochen wird. Die malerische Stadt mit ihrer Bergfeste Rosenberg ist mindestens durch den Blick von der Bahn aus denen bekannt, welche die den Norden und Süden Deutschlands verbindende Verkehrslinie über die bayrische Grenzstation Probstzella im Thüringer Walde benutzen; beim Herabkommen von der Paßhöhe des Gebirges ist das Städtchen Kronach das erste deutlichere Zeichen, daß man Süddeutschland, zunächst das Frankenland erreicht hat und daß man, was das Geschichtliche anlangt, einen Teil unseres Vaterlandes betritt, der von den süddeutschen Kulturzentren abhing, in diesem Falle am nächsten nach Nürnberg hingewendet war. — Nicht ohne Absicht wurde soeben die alte Burg des Städtchens erwähnt. So ständig solche Verbindung von Burg und Stadt in den alten Jahrhunderten ist, mag doch der Hinweis nicht überzählig sein, daß Lukas Cranach als Junge unter dem eindrucksvollen Rosenberg aufgewachsen ist. Denn die Neigung der fränkischen und auch der schwäbischen Künstler, als landschaftlichen Hintergrund bergthronende Burgen zu verwenden, wird bei kaum einem zu so ausgeprägter Vorliebe, wie bei unserem Meister und Werkstattvorstande,



Abb. 7. Verlobung der heiligen Katharina. Wörlitz.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 64.)



Abb. 8. Friedrich der Weise und Johann der Beständige. Wörlitz.
Flügelbilder zu Abb. 7.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 61.)

der den Hauptteil seines Lebens im einförmigen norddeutschen Flachlande von Wittenberg zugebracht hat.

Daß Cranachs Familie den Eigennamen Müller geführt habe, ist recht zweifelhaft, und die Beweisführung, daß die Selbstbetitelung des Lukas Cranach in Schriftstücken als „Maler“ oder — wie er nach der schon beginnenden Zeitneigung zur Konsonantenanhäufung schrieb — als „Mahler“ zur irrtümlichen Konstruktion eines Familiennamens Mahler oder Müller geführt habe, hat viel Einleuchtendes. Hingegen spricht verschiedenes dafür, den Namen Sunder oder auch Sonder als den der Familie zu erkennen. Daß die Schreibung schwankt, darf nicht verwundern, da im großen und ganzen die Familiennamen noch bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein mit recht willkürlicher Orthographie, sogar durch ihre eigenen Träger, geschrieben worden sind. — Unser Lukas hat sich nach einer sehr allgemeinen Sitte seiner Zeit einfach nach seinem Geburtsort genannt, sobald er in die Fremde hinauskam. Insofern ist er Lukas Cranach, denn mit C schreibt und chiffriert er persönlich den Namen, wobei wir ihn orthographisch belassen mögen, wenn auch die Vernunft heutiger Rechtschreibung nahelegen würde, Kranach zu schreiben. Wir haben dazu um so mehr Veranlassung, als noch heute der Name durch seine unmittelbaren Nachkommen, die Familie von Cranach, vertreten ist. Als Zeitgenosse des in die Breite gehenden Humanismus, dem jeder studierende „Müller“ ein Mylius, jeder Neumann ein Neander oder Schmidt ein Faber wurde und die ganze







Abb. 9. Altarwerk. Nach einer Originalphotographie der Photographischen Kunstanstalt von C. Bötticher in Frankfurt a. M. (Zu Seite 59 u. 64.)

Farbenskala von Grauert, Grunert, Schwartzert (Melanchthon) im griechischen Regenbogen spielte, ist auch der ansehnliche, mit humanistischen Gelehrten verkehrende Cranach solchen Gelüsten oder Anregungen nicht gänzlich entgangen. Darauf ist es zurückzuführen, wenn er sich gelegentlich, doch in sehr flüchtigem Versuch, „Chronus“ nennt und so angeredet wird; dies ist *χρόνος* und natürlich eine Spielerei mit dem Namen Kronach, und was noch sonst dabei Geistreiches gedacht sein konnte, läßt sich ja leicht privatim aufs neue wieder denken. — Wenn man heute im fränkischen Kronach ein Geburtshaus des berühmten Sohnes der Stadt zeigt, so hat das bestenfalls den Wert einer wiederaufgelebten Tradition.

Selten ist uns, wie zum Teil schon gesagt, über eines Malers Leben, welches in vielschreibende, erzählungslustige und Briefe wechselnde Zeiten fällt, und insbesondere über seine Jugend, so weniges bekannt. Alle Umstände, nicht zuletzt der leichte Verzicht auf den Familiennamen, scheinen doch anzuzeigen, daß der nachmals so berühmte und gedeihliche Künstler sich aus kleinen häuslichen Verhältnissen erhoben hat. Daß sein Vater von Handwerk Maler war und der Sohn die erste Lehre von ihm empfangen hat, steht ziemlich außer Zweifel.

Im übrigen fehlen bis um das dreißigste Lebensjahr alle näheren tatsächlichen Anhaltepunkte. Aber auch aus der künstlerischen Eigenart des späteren Meisters lesen wir keine Deutungen auf seine Entwicklung heraus. Wir können durchaus sagen, daß er als ein unter den künstlerischen Einflüssen Süddeutschlands aufgewachsener Maler erscheint, dagegen wird jede bestimmtere Zuweisung an Schulen oder Persönlichkeiten schon problematisch. Es hat darum zurzeit auch nicht viel Zweck, die Vermutungen auszubreiten, die bei seiner fränkischen Herkunft, bei der Nähe Nürnbergs und bei den lebhaften Verkehrs- und Austauschverhältnissen in der damaligen fränkisch-schwäbisch-



Abb. 10. Dr. Chr. Scheurl. Privatbesitz in Nürnberg.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 16 u. 64.)

oberrheinischen Kultur gewissermaßen auf der Hand zu liegen scheinen. Wir lernen Lukas Cranach zu spät kennen, um nicht schon einen Maler zu finden, der sich aus dem, was es bei kluger Umsicht und vermiedener Einseitigkeit oder Schul-Enge zu lernen gab, seine Eigenart bereits gebildet hatte. Die Pleydenwurff, Wohlgemuth, Dürer, die Schongauer, Grünewald, die Pacher usw. sind alle mehr oder weniger älter als er und ihre Werke erfüllen eine dafür froh und lebhaft aufmerksam gewordene Zeit. Die junge schöne Kunst des Kupferstichs will zwar nicht der Wiedergabe von Gemälden dienen, sondern faßt sich viel künstlerischer aus ihren eigenen Bedingungen auf, aber sie verbreitet die Vorstellungswelt, die Gedanken und die Art ihrer Meister mit einer Leichtigkeit, welche in einer Zeit ohne Reproduktion und ohne Ausstellungen dem Gemälde noch versagt bleibt.

Durch eine für ihn und uns glückliche Eigenschaft, die bisher von den Biographen noch nicht herausempfunden zu sein scheint, hilft aber Cranach einigermaßen der absoluten Leere der fremden Nachrichten über seine Frühzeit ab. Er war nämlich offenbar ein geschickter und anziehender Plauderer, der zeitlebens nicht so sehr aus Selbstgefälligkeit, als aus einer erwünschten und anständigen Berechtigung den Freunden und Bekannten von seinen Erlebnissen in der Jugend oder in der Fremde gerne erzählte. Und zwar auf eine Weise, daß diese Geschichtlein sich nicht sogleich vergaßen, daß sie weitergetragen wurden und seinen verdienten Ruf noch auszubreiten wohl angetan waren. Es weiß ja jeder, der mit sogenannten Kunstfreunden verkehrt, wie dankbar sie immer den Künstlern für solche kleinen handlichen Nachrichten sind, die sich an die Person oder an ein Einzelwerk knüpfen; man hat dann etwas Sicheres zum Weiterverwenden, kann dadurch seine Intimität mit der Kunst erweisen und spart das eigene ästhetische Bekenntnis, das doch immer ein Wagnis ist. Wir werden auch am leichtesten in der dauernden Gunst von fürstlichen oder ähnlichen Gönnern die Künstler finden, die sich auf Kunstgriffe solcher Art verstehen, und dies gilt für unser Jahrhundert so gut, wie für das sechzehnte und die dazwischenliegenden. — Hierdurch nun kommt bei Cranach das Eigentümliche, daß wir über die persönliche Ausübung seines Handwerks und den Eindruck, den er damit im Einzelfall machte, am ehesten dann Nachrichten haben, wenn solches irgendwo fern auswärts geschah, von wo man sich sowieso durch ihn erzählen ließ; mit anderen Worten, wir haben diese Nachrichten, wenn sie von seinen Freunden ihm selber nacherzählt worden sind und nur er die unmittelbare Quelle dafür gewesen sein kann. Von solchen Nacherzählern ist uns hier wichtig der aus Nürnberg gebürtige, mit Dürer befreundete Wittenberger Professor Dr. Christoph Scheurl, ein glänzender, schon in jungen Jahren hoch angesehener Jurist, gewandt, geistvoll und von einem sehr lebendigen, feinen Humor. Dieser Humor tritt uns entgegen als ein der plumpen Nachweisbarkeit sich ebensosehr wie dem Ärger des Betroffenen entziehender Sarkasmus, der einem so gebildeten Zeitgenossen des darin unübertroffenen Desiderius Erasmus ansteht und genau den Anforderungen an die feinsten, überlegensten Menschen der Zeit entspricht. Erst wenn man diesen liebenswürdigen Schwerenöter-Sarkasmus des Scheurl herauszuhören vermag, bekommt seine vielzitierte öffentliche Widmungsepistel an Cranach, die er im Jahre 1509 einer akademischen Rede vorgesetzt hat, welche der Maler von ihm zu haben wünschte, das ganz richtige Leben und streift mit flüchtigen, aber deutlichen Scheinwerferlichtern über den von ihm geschätzten und ihm sehr wichtigen künstlerischen Freund. Es ist also ein leichter ironischer, man möchte sagen Tischredenhumor, womit er eine Anzahl von Ruhmestaten des Cranach absichtlich etwas ausführlich wiederholt, solche, die er nur von Cranach selbst konnte erfahren haben und die ihn gleichzeitig an die Taten erinnert hatten, die in der Literatur auch schon von älteren Künstlern erzählt worden waren. Erst durch diese deutende Auffassung wird seine breit behagliche Aufzählung Cranachscher Taten und Verdienste in einer öffentlichen Widmung an Cranach verständlicher und verliert das geschwätzig Überflüssige und geistig Ärmliche, das zu diesem Mann nicht stehen würde. — In solchem Zusammenhange findet sich in jener Widmung von 1509 nun der Satz: „Du hast einmal in Österreich auf einen Tisch in so täuschender Weise Weintrauben gemalt, daß nach deinem Fortgehen eine Elster herbeiflog und ergrimmt über die ihr bereitete Täuschung das Werk mit Schnabel und Krallen vernichtete!“ Dadurch erfahren wir wenigstens ein örtliches Einzelfaktum aus Cranachs Wanderjahren.

Eine leise und gemütliche Ironie, die noch an ein anderes Publikum außerhalb des Adressaten mit denkt, darf aber in solcher Weise nur mitschwingen, wenn es auch für diese Mitadressaten außerhalb schon sicher feststeht, auf was sie sich bezieht, und wenn sie sich ihrer gedeckten Verantwortung bewußt ist. So wird es erst richtig von biographischer Wichtigkeit, wenn ferner Scheurl in dieser Anrede von 1509 in mehr als einer Wendung der „bewunderungswürdigen Schnelligkeit“ gedenkt, womit Cranach malt und sicher seine Kunst beherrscht; wenn der Freund des größeren Dürer dann über denselben Punkt aber auch ernsthaft spricht, um den gewissen Stachel zu mildern, der in der nicht unauffälligen, dem Briefe vorgesetzten Anrede an „Chronus“ als den sehr raschen Maler (celerrimus) liegen

konnte. Cranach, heißt es da, werde von allen wegen dieser bewundernswerten Routine gelobt und übertreffe durch sie tatsächlich alle; erworben aber habe er sie **durch unablässiges Studium und angestrengten Fleiß**. Dem Apelles gleiche Cranach auch darin, daß er beständig an der Arbeit sei: „du bist, ich will nicht sagen, keinen Tag, nein, nicht eine einzige Stunde müßig, immer ist der Pinsel zur Hand;" auch wenn die Fürsten ihren Hofmaler mit auf die Jagd nehmen, ist das Täfelchen mit — das damals dem Notizbuch entspricht; wir würden sagen, das Skizzenbuch — und mitten in der Jagd hält der Meister die Hauptmomente fest. So viele Bilder des Cranach gibt es, so Vieles und Bedeutendes entsteht, daß man, so oft man auch zu ihm kommt, in Zweifel gerät, was man hauptsächlich betrachten soll; „täglich tritt etwas Neues hervor; wohin man sich wendet, aller Ecken zeigt sich ein Gemälde, das eindrucksvoll die Augen festhält" ... Und dann soll hier nun aber gleich zitiert werden, wie Scheurl den Cranach als Menschen bezeichnet: im hohen Maße freundlich, umgänglich und gesprächig, freigebig, menschenfreundlich, gefällig und bei seinen Fürsten in Gunst und Achtung stehend. Bis an das Ende der Widmungsepistel geht der leichte Scherz durch, den sich der angesehene jüngere Freund erlauben kann, in welchem das Selbstgefühl und die lebhafte Jugend sich noch nicht gerne den Mund verschließen. Er klingt aus in der Anspielung darauf, daß Cranach auf eine bestimmte künstlerische Schöpfung — wir sprechen noch von ihr — nicht fecit, sondern faciebat geschrieben hat, was dem gewandten Humanisten den Anlaß zu einer amüsanten scheinbaren Zustimmung und allerlei arglistigen Wendungen gibt, daß auch er diese Epistel nicht „geschrieben habe", sondern „schrieb", seine akademische Rede, die der Gegenstand der Widmung ist, nicht „gehalten habe", sondern „hielt". Denn damals hatten die gebildeten Redner und Schriftsteller noch den sicheren Sprachtakt für den Unterschied von Perfektum und Imperfektum, den uns heute wieder einmal der Feuilleton-, Geschäfts- und Telegrammstil verdirbt. Nach alledem werden wir den Verdacht hegen, daß Scheurl auch mit der von



Abb. 11. **Venus und Amor.** Eremitage zu St. Petersburg. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 65.)

ihm verwendeten Namensform Lucas Chronus unseren Künstler lediglich ein wenig verulkt. Darüber noch weiter S. 60.

Hierdurch haben wir immerhin mancherlei, was uns das fehlende biographische Quellenmaterial ersetzen muß, nebst der Einzelheit des früheren „österreichischen“ Aufenthalts. Dieser scheint doch eine Hinweisung auf die Sphäre Kaiser Maximilians zu bedeuten, wenn wir nicht sagen wollen, auf Annäherungen an ihn, wobei dann weiter hypothetische Gedanken auftauchen, die sich an Nürnberg als Ausgangspunkt und an die bekannten



Abb. 12. Madonna unter den Tannen. Breslau.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 66 u. 73.)

dortigen Beziehungen des für Kunst und Wissenschaft eifrigen Kaisers knüpfen. Von anderer Seite, nämlich mit künstlerischem Material, hat Flechsig den Aufenthalt Cranachs in der habsburgischen Sphäre, um diesen Ausdruck noch einmal zu wiederholen, aufgehellt. Nämlich im Jahre 1503 hat Cranach — das Gemälde ist jetzt im Germanischen Museum — den aus Konstanz gebürtigen Professor, Magister der Artes und Doktor beider Rechte Joh. Reuß in Wien gemalt (Abb. 1), sowie für das Kloster Attel am Inn — das zwar auf oberbayrischem Gebiet liegt — einen Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, der sich jetzt in Schleißheim befindet (Abb. 2). Es sind die frühesten Bilder, die uns von ihm erhalten sind, und sie datieren ersichtlich aus



Abb. 13. Flügelaltar mit der Verlobung der hl. Katharina und Heiligen. Merseburg. (Zu Seite 66.)

einem solchen österreichischen und Wiener Aufenthalt oder von einem Aufenthalt im Süden Deutschlands, der den im Österreichischen einschloß.

Noch früher kennen wir von Cranach nur zwei Holzschnitte, auf die Flechsig durch L. Kämmerer aufmerksam gemacht worden war und die er mit Sicherheit auf unseren Künstler bestimmt hat. Zwei Kreuzigungen, von denen die eine in das Jahr 1502



Abb. 14. Madonna auf der Holzbank. Freiherr von Heyl, Darmstadt.
Nach einer Photographie von F. & L. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 67 u. 73.)

datiert ist, die andere etwas wenig früher, also etwa 1501 oder 1502, entstanden sein muß. Blätter von einer packenden, originalen Leidenschaft; in wilden Qualen der von den Kriegsknechten ersonnenen Martern hängen die Schächer am Kreuz, der eine einmal so, daß er über den Querstamm hinübergeworfen ist und die Füße in der Nähe des herunterhängenden und festgebundenen Kopfes angenagelt sind. In allem sieht man den Künstler oder doch den Holzschnittzeichner im stürmischen Versuch, in den Schwächen dieser Blätter sowohl, wie in den Zügen, die sie schon als echte Cranachs erweisen und organisch zu den späteren Werken hinüberdeuten.

Festeren Boden betreten wir, sobald dann die Beziehungen Cranachs zu dem bildungseifrigen Wittenberger Kurfürstenhofe, zu Friedrich dem Weisen, Gestalt gewinnen. Für seine Übersiedlung nach Wittenberg bleibt doch wohl das Jahr 1504 als Datum bestehen. Damals wurde er als Hofmaler mit dem Gehalt von 100 Gulden jährlich angenommen. Einem sehr ansehnlichen Fixum; denn wir wissen z. B., daß zur Empfehlung der neuen Wittenberger Hochschule an die jungen Studierenden, vielleicht etwas optimistisch, ver-



Abb. 15. Maria mit dem Kind auf der Mondsichel. Darmstadt.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 67.)

breitet wurde, daß solche dort das Jahr mit acht Gulden auszukommen vermöchten. — Jene feste Berufung im Jahre 1504 wird nun schwerlich erfolgt sein ohne vorhergegangene Verbindung. Und auch für diese haben wir Belege. Erstlich den, daß Cranach kurz vorher in Nürnberg auf kurfürstlich sächsische Rechnung 50 Gulden ausbezahlt erhielt. Und zweitens den, daß er so gut wie sicher schon vor 1504 der Gatte einer Gothaerin aus angesehener Familie, also einer Untertanin des ernestinischen Hauses, war.

Mit ‚Vielleicht‘ und ‚Wahrscheinlich‘ müssen wir uns zwar auch hier behelfen. Daten fehlen. Sicher ist, daß Cranachs Gattin Barbara hieß und eine Tochter des stattlichen

Gothaer Bürgers Jodokus Brengbier war, der 1487 als Ratsherr und 1492 als Bürgermeister von Gotha genannt wird und mindestens 1519 noch am Leben war. Es ist leicht möglich, sogar wahrscheinlich, daß Cranach mit seiner Barbara schon um 1500 verheiratet war. Ratsherren, was ihr Vater 1487 schon war, sind doch nicht allzu jung. Und so wird der Entwicklungsgang des ältesten Sohnes, Hans Cranach, in welchem Flechsig den früher so genannten Pseudo-Grünewald erkannt hat und dessen Geburtsjahr wir nicht wissen, in den zeitlichen Punkten natürlich. Jedenfalls, weshalb sollte Lukas Cranach es nicht 1500 schon gewesen sein? Er war damals achtundzwanzig Jahre alt, und der Spruch „jung gefreit hat niemanden gereut“ bestand nach allen damaligen Verhältnissen zu vollem Recht; auch für den Künstler, der als lediger Mann nicht leicht zu Ansehn als Meister seiner Zunft kam und manchen Ortes nicht einmal als solcher aufgenommen wurde.

Abb. 16. Mutter Anna mit Maria und dem Christkinde. Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 68.)

* * *

Die Stadt Wittenberg, wohin Cranach 1504 übersiedelte, bestand noch ein Jahrzehnt später im ganzen aus 356 steuerpflichtigen Häusern, und diese Häuser waren klein, alt, häßlich, niedrig und von Holz oder geringem Fachwerk. Jeder derlei überhaupt empfindende Mensch, der an den neuen Hof oder die neue Universität des sächsischen Kurfürsten gezogen wurde, lebte unter dem Eindruck, an die „äußerste Grenze der Zivilität“ versetzt zu sein; jenseits gab es nur noch die derzeit wenig ins Gewicht fallenden Höfe und Städte in den ostelbischen Germanisationslanden. Trotz vieler reichen und tüchtigen Geschichte, die in diesen Gegenden gewesen war, dachte man im Grunde nur an Sand und Kiefern und Birken und karge Felder junkerlicher Güter. Durchaus mit dem Eindruck, auf Kolonialboden, auf Neuland hinauszugehen, kommen alle jene Männer nach Wittenberg. Und diese Empfindung, welcher noch 1518 der vom Oberrhein kommende Melanchthon besonders drastischen Ausdruck verlieh, wurde nicht einmal gemildert dadurch, daß sich in das „elende Nest“ nun die Neubauten des Kurfürsten stellten, das feste Schloß, das sich „wie ein Schild vor Wittenberg aufrichtet“ (Hausrath, Luthers Leben), die mit ihm verbundene Allerheiligen- oder Schloßkirche und das den Augustinern neu erbaute Kloster, worin später Luther noch wohnte.

Kurfürst Friedrich des Weisen Verdienst bleibt es, in dem bisher am meisten vernachlässigten Teil seines aus verschiedenen Territorien zusammengewachsenen mitteldeutschen



Abb. 17. Heilige Nacht. Berlin.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 68.)

Kurreiches auf jede naheliegende Weise junges Leben erweckt zu haben. Er fühlte sich, mit der bedachtsamen Ruhe, die seinem Wesen zu eigen war, als den ersten Fürsten im Reiche nach dem Kaiser, und er fühlte auch die Verpflichtungen, die sich daraus ableiteten, in einer Zeit, die vom Humanismus und von geistigen oder künstlerischen Bewegungen allerart erregt war und die in einer ungekannten Fülle die Geister und die Talente aufsprießen sah. Torgau und andere Schlösser blieben dem Kurfürsten und seinem Bruder Johann so lieb wie zuvor, ihr persönlich liebster Aufenthalt blieb vielleicht immer das Jagdschloß Lochau; aber Wittenberg war jetzt ihre Residenz und es sollte nichts mangeln, was eine solche zu zieren geeignet war. 5005 Reliquien allein — Cranach hat ihnen 1507 bis 1509 sein holzgeschnittenes katalogisierendes Wittenberger Heiligtum-Buch zu widmen gehabt — hat der Kurfürst, der persönlich die einem Fürsten anstehenden kirchlichen wie weltlichen Traditionen hingebungsvoll hochhielt, für die Wittenberger Schloßkirche zusammengebracht, teils als Erbgut, teils von seiner Palästinareise, teils durch seine Beauftragten in aller Welt; und unter ihnen waren so große und besondere Heiligtümer, wie der Gürtel des Apostels Petrus, ein Stück von Petri Kette im römischen Kerker, Überreste der Erzväter und unmittelbare Teile von den Werkzeugen, die bei der Passion Christi gebraucht worden waren. Außer dem eifrig bestrebten und umgänglichen Hofe fielen für einen so gebildeten und ansehnlichen Mann, wie Cranach war, ins Gewicht der Verkehr und die Gesellschaft, denen er in Wittenberg entgegenging. Hier waren durch das Bestehen der neuen Universität nun doch eine Reihe von bedeutenden und teilweise glänzenden Männern. Hervorgehoben seien Pollich von Mellerstadt, der Leibarzt des Kurfürsten und zugleich Besitzer der Wittenberger Apotheke, Dr. der Theologen- und der Artistenfakultät, der eifrige Vorkämpfer aufgeklärter Bildung gegenüber der alten scholastischen Doktrin; ferner der schon genannte Dr. der Rechte Scheurl, der Albrecht Dürer seinen guten lieben Freund nannte und viel von diesem zu erzählen hatte — er kehrte übrigens nach etlichen Jahren in sein geliebtes Nürnberg zurück —, und weiter der Kanonist Hieronymus Schurf, der später den Dr. Martin Luther als kirchenrechtsgelehrter Beistand nach Worms begleitete und mit dessen Familie die Cranachsche durch eine Heirat sich verschwägerte. Andere werden weiterhin zu nennen sein, die erst nach Cranachs Übersiedelung an die 1502 eröffnete Universität gekommen sind; unter ihnen immer in erster Linie Luther, zu dessen Person unser Meister in eine so wichtige und nahe Beziehung treten sollte.

Die Berufung Cranachs nach Wittenberg hat sowohl ihm selber zu unverkürzten Befriedigungen und Vorteilen gereicht, wie dem berufenden Hofe. Aber nicht nur dieser, sondern die Wettiner überhaupt erblickten in dem schon berühmten Wittenberger Meister den für sie am meisten in Betracht kommenden Künstler. Cranach hat deshalb noch, als er sich längst der Reformation zugewandt hatte, mit dem albertinischen Meißner Herzog Georg häufige Verbindung aufrecht erhalten können, dem zornigen, persönlichen Widersacher Luthers seit den Tagen der Leipziger Disputation, der er beiwohnte. Und andererseits hat er für dessen Bruder, den albertinischen Herzog Heinrich den Frommen gearbeitet, der in Freiberg residierte und in der größeren Geschichte hauptsächlich dadurch bekannt ist, daß der viel klügere Moritz sein Sohn war, derselbe Fürst, der nachmals an der Seite Karls V. den ernestinischen Vettern ihr Land und ihre Kurwürde und dann dem Kaiser Karl die Früchte seines Mühlberger Sieges entwand. Nicht nur als Künstler haben ihn diese Fürsten beschäftigt, sondern wir nehmen durch verschiedene kleine Berichte wahr, wie sogar der starre, mehr von Temperament als von katholischer Frömmigkeit konservative Georg in Cranach den Mann sieht, mit dem er über die peinliche Religionsverschiedenheit reden kann oder dem er gestattet, die Unterhaltung auf den gehaßten Luther zu lenken.

Als amtlich bestellter Hofmaler — dessen künstlerische Tätigkeit nicht ausschließt, sondern zur herkömmlichen Basis hat, daß er auch der Dekorationsmaler des Hofes ist — verwendet Cranach zur Bezeichnung vieler seiner Werke die kursächsischen Wappen. Hierbei ist zu beachten, daß 1507/1508 eine amtlich verfügte Änderung in dem Kurwappen eingetreten sein muß. Bis 1507 erscheint das Wappen mit den Schwertern —



Abb. 18. Der Kindermord zu Bethlehem. Dresden.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 68 u. 119.)

von diesem, nicht von dem auch verwendeten sächsischen Rautenkranz ist hier die Rede — mit oberem weißen und unterem schwarzen Felde. Von 1508 an dagegen ist die Farbe, das schwarz und weiß, umgekehrt verteilt, das schwarz liegt oben, da wo die Spitzen der beiden Schwerter sind. Die Änderung muß, wie gesagt, eine amtliche gewesen sein, doch hat man außerhalb der kursächsischen Länder erst allmählich auf sie geachtet, so daß auswärts noch oft die nunmehr fehlerhafte Weise beibehalten worden ist.

Es ist, wie so oft den langlebigen rüstigen Naturen eigen ist, etwas Spätes, sich Zeit Lassendes in Cranach, in seiner Entwicklung und Reife als Künstler. Das zeigte sich uns in den vorhin besprochenen beiden Holzschnitten Christi und der Schächer am Kreuz; es zeigt sich auf ganz äußerliche Art auch darin, daß der längst Dreißigjährige noch mit der Signierung seiner Bilder experimentiert, noch keine nach außen feststehende Bezeichnungsweise durchgeführt hat. Ich gebe die für die Datierung seiner Bilder wichtige Übersicht aus den Flechsigschen Untersuchungen wieder:

Abb. 19. Anbetung der Könige. Gotha.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden.
(Zu Seite 69.)

In den Jahren 1504 bis 1506 wendet Cranach zur Bezeichnung seines Namens ein verschränktes Monogramm an, bei dem das L oben in das C hineingesetzt ist, . Aber noch 1506 beginnt er die beiden Buchstaben einfach getrennt nebeneinander zu setzen. Im Jahre 1506 tritt ferner die Schlange mit Fledermausflügeln auf, sein persönliches Wappenzeichen. Er verwendet die Schlange bis 1514 noch mit Hinzufügung von L und C, aber seit Ende 1509 auch schon die Schlange allein, und von 1515 bis 1537 ist dies die alleinige Künstler-

bezeichnung seiner Werke. Im Jahre 1537 verwandeln sich die aufgerichteten Fledermausflügel in liegende Vogelflügel, worauf schon L. Scheibler aufmerksam gemacht hatte, und dieses Zeichen braucht der ältere Cranach bis zu seinem Tode, ferner verwendet es sein Sohn Lukas während seiner ganzen Tätigkeit.



Abb. 20. Verlobung der heiligen Katharina. Wörlitz.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 69.)

Im Jahre 1508 ward unserem Meister diese Schlange — die wir scharflinig stilisiert schon in dem Holzschnitt von 1502 zu erblicken meinen — als Wappen von seiner kurfürstlichen Herrschaft verliehen oder vielmehr bestätigt. Möglicherweise hing dieser Gnadenerweis, der aus Nürnberg vom 6. Januar 1508 datiert ist, damit zusammen,

daß Friedrich sich zu einer Art ehrenvoller Entschädigung für die Tatsache herbeilassen wollte, daß er damals bei Dürer Bestellungen machte. Eine besondere Nötigung zu dieser Annahme besteht jedoch nicht; es ist die Zeit, da Cranach bei Friedrich schon in höchster Gunst stand und dieser mit seinem Hofmaler gewissermaßen Staat machte, wofür gleich ein außerordentlicher Beweis zu erzählen sein wird. Näher liegt es also anzunehmen, daß der Wappenbrief, der ja keine überschwengliche Vergünstigung war, ohnehin der Gesinnung Friedrichs entsprang. Eine Standeserhöhung oder Adelung des Künstlers bedeutet der Wappenbrief nicht. Dann hätte der Wappenbrief sich anders ausdrücken müssen, und ferner widersprechen dem die ganze Lebensführung und das persönliche Verhalten Cranachs. Außerdem steht noch ein besonderer Beweis dagegen, die Beschwerde der adligen Studierenden gegen Cranach bei einem Krawall des Jahres 1520, wovon zu erzählen sein wird.

Der Wappenbrief beschreibt nun folgendermaßen — ich zitiere mit Benutzung der uns geläufigen Verwendung von großen und kleinen Buchstaben, worin jene Zeit noch keine Disziplin wußte — „diese nachbenante Cleynot unnd Wapen, mit Namen ein gelen Schylt, darinnen ein swartz Slangenn, habend in der Myth zwen swartz Fledermeus Flugel, auf dem Heubt ein rote Cron unnd in dem Mund ein gulden Ringleyn, darinnen ein Rubinsteinlein, unnd auf dem Schylde ein Helm mit einer swartzen und gelen Helmdecken, und auff dem Helm ein gelber Pausch von Dornen gewunden, darauf aber ein Schlangen ist zu gleichermas im Schylde." Auf den Cranachschen Gemälden und Schwarz-weiß-Blättern ist hiervon nur die Wappenschlange verwendet, also das innere Wappenzeichen, nicht dagegen ein geschlossenes Wappenschild oder noch weniger die weitere Zutat mit Helmdecke usw., die in der kurfürstlichen Urkunde beschrieben wird.

Noch im Jahre 1508 machte Cranach eine Reise in die Niederlande, die selbstverständlich für ihn als Künstler von höchstem Reiz und Interesse war. Damals fanden die Huldigungszeremonien und Schwurleistungen für den jungen Erzherzog Karl, den achtjährigen Landesherrn von Burgund und späteren Kaiser Karl V., statt, im Beisein des Großvaters und vormundschaftlichen Regenten Kaiser Maximilian. Scheurl, den wir hier nicht auf abermalige kleine Bosheiten zu prüfen gesonnen sind, sagt nun in jener Widmungsepistel, der Wittenberger Hof habe Cranach zu diesen Festlichkeiten entsendet, um mit Cranachs Genius zu prangen. Ein eigentlicher diplomatischer Auftrag oder eine Vertretung liegt doch unmöglich vor. Am 6. Oktober erhält Cranach in Antwerpen eine Geldanweisung seines Kurfürsten ausgezahlt, und das bestätigt vielleicht immerhin, daß es eine Reise auf Stipendium oder amtliche Diäten war. Mitte November muß Cranach dann wieder zu Hause gewesen sein. Zu den Daten gesellt sich, was Scheurl diesmal dem Cranach zurückerzählt: Soeben in den Niederlanden angelangt, „hast du gleich beim Eintritt in das Gasthaus mit einer aus der Kohlenpfanne genommenen erloschenen Kohle das Bildnis des Kaisers Maximilian in solcher Weise an die Wand gezeichnet, daß es von allen sofort erkannt und bewundert wurde". Anderes erfahren wir aus einer Pergamentschrift, die 1556 in den neuen Turmknopf der Wittenberger Stadtkirche gelegt wurde und den Magister artium Mathias Gunderam, einen Bekannten des Cranachschen Hauses, zum Verfasser hatte; sie enthält eine kurz gefaßte Lebensgeschichte Cranachs und gibt durch die bloße Tatsache dieser Aufbewahrung den einleuchtendsten Beweis für das große Andenken, das der 1553 verstorbene Meister in Wittenberg hinterlassen hatte. Auch in dieser Schrift stecken Nachrichten, die auf Cranach selbst zurückgehen müssen. Es wird nun darin erwähnt, daß Cranach 1508 in den Niederlanden den achtjährigen Karl gemalt habe, der dabei sehr unruhig war und von dem Künstler auf eine geschickte Weise, die erzählt wird, erst zum Stillhalten gebracht wurde; 1547, als Karl nach der Schlacht von Mühlberg nach Wittenberg kam, habe er Cranach gegenüber auf dieses Jugendbildnis, das er in seinem Gemach zu Mecheln habe, Bezug genommen und sich Näheres über die Anfertigung erzählen lassen. —

Im ganzen sind die Gemälde Cranachs in der ersten Wittenberger Zeit wenig reichlich gegenüber seiner eifrigen Betätigung im Holzschnitt. Von der Illustration unseres Bändchens wurde diese, bei der Notwendigkeit, Abgrenzungen gegen die Fülle



Abb. 21. Verlobung der heiligen Katharina. Budapest.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 69.)



Abb. 22. Die heilige Katharina und die heilige Barbara. Dresden.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 69.)

des Materials vorzunehmen, und auch gemäß der vorzugsweise auf die Gemälde der Maler gerichteten Besonderheit der Monographien, ausgeschlossen. — Der Holzschnitt wie auch der Kupferstich waren gegenüber den Tafelbildern die neue Erscheinung, das Moderne in jener Zeit. Sie waren das rasch beliebt werdende Mittel, um an ein breiteres Publikum zu kommen. Und dieses Publikum war empfänglich dafür, entsprechend der großen Anteilnahme der verschiedensten Schichten an öffentlichen Angelegenheiten und auch am Kulturleben, die in der Zeit Maximilians teils durch Art des Kaisers, teils durch die humanistischen und reformatorischen Strömungen wach geworden war. Wollen wir einen Vergleich, so läßt sich die eifrige Ausnutzung des künstlerischen Drucks in jener Zeit vergleichen mit der raschen Bedeutung, die in der Tagespraxis unserer Gegenwart die Photographie und das auf ihr beruhende Zinkklischee erlangt haben. Der Kaiser selber war der gewichtige Protektor und auftraggebende Benutzer des Grabstichels und des Holzschneidemessers, und wenn diese Blätter auch keineswegs so sehr billig waren, so war doch die Aufmerksamkeit für sie eine große und allgemeine, in gewisser Beziehung auch schon eine modische geworden. Alles Gründe, die Cranach anspornen mußten, nicht zurückzustehen; ihn um so mehr, als seine Mitbetätigung in der zu Nürnberg so

sehr geförderten Kunst des Holzschnittes früh begonnen hatte und er mit vollem Recht sich gerade auch auf diesem Gebiete nicht bescheiden einzuschätzen brauchte.

Sogar als Erfinder begegnet er uns hier. Cranach hat, wie aus einem Briefe des bekannten Augsburger Humanisten Dr. Peutinger an Kurfürst Friedrich den Weisen hervorgeht, Anteil an der Ausbildung des Farbenholzschnittes gehabt, insofern, als er im Jahre 1507 darauf kam, mit einer zweiten Platte Lichter auf den farbigen Grund zu drucken, auf den die erste Platte abgezogen war. Und zwar hat er mit goldenen und silbernen Lichtern experimentiert, für die ihm als Klebstoff weiße Farbe diente. Mit der Erfindung des eigentlichen Farbenholzschnittes hat Cranach deswegen nichts zu tun; er hat aber, wenn die gesamte Beweisung, der wir hier gefolgt sind, zutreffend ist, den Weg dazu gewiesen durch die technische Einführung einer zweiten Platte. Die eigentliche Erfindung ist 1508 durch den für Peutinger arbeitenden Antwerpener Formenschneider Jost de Negker gemacht worden, der die zweite Platte zur Tönung verwendete und die Lichter aussparte.



Abb. 23. Mutter Anna mit Maria und dem Christuskinde. Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 70.)

So sehen wir den umsichtig und vielfältig tüchtigen Mann, der Einseitigkeit weder in der Richtung seiner Arbeiten kennt, noch sich auf eine beschränkende Weise in die Wittenberger Welt einspinnt. Wie er jene seine Erfindung an den Augsburger Vertrauensmann des Kaisers, Peutinger, übermittelt, den er um die Hervorbringung von derlei Drucken bemüht weiß, so vernachlässigt er auch keineswegs die Möglichkeit, die für ihn in direkten Aufträgen Maximilians liegen konnte. Maximilian seinerseits hat freilich wohl nicht viel spontane Aufmerksamkeit für Cranach gehabt. Aber da gibt es dann Vermittlungen; und schließlich ist von solchen ein kunsteifriger Monarch ja immer abhängig. In der Tat ist Cranach der in das

Jahr 1515 zu weisende Auftrag zugefallen, von den Umrandungszeichnungen für das berühmte Pergament-Gebetbuch Maximilians einige auszuführen. Von ihm sind im Handexemplar des Kaisers sechs dieser Blattränder mit Federzeichnungen ausgefüllt worden. Fünfundvierzig kommen auf Dürers Hand; auch andere bekannte Künstler der Zeit sind, mit einer kleineren Anzahl von Blättern, zu der Gesamtarbeit herangezogen worden.

Aus Verschiedenem geht das große Ansehen hervor, das Cranach bald in Wittenberg als Bürger genoß. Ihm gehörte das stattlichste Bürgerhaus der Stadt, an der Ecke von Markt und Elbstraße, und seit 1519 tritt er als Ratsherr hervor, an den das Amt des städtischen Kämmerers übertragen wurde. Welchen guten Griff die Stadt tat, indem sie ihn als Finanzmann einstellte, erweist er uns schon als privater Wirtschafter. 1520 wird die Apotheke, die Cranach in dem genannten Markteckhause unterhielt, erwähnt durch ein Privilegium, welches er vom Kurfürsten für sie erhielt und das auch den Vertrieb von süßem Wein, Gewürzen und feineren Kolonialwaren monopolistisch einschloß. Da hierbei gesagt wird, Cranach habe die Apotheke von dem — S. 24 von uns genannten — Dr. Martin Pollich erworben, der 1513 starb, so liegt an sich der Erwerb der Apotheke schon zurück und er scheint mit ihr in sein größeres und besser gelegenes Haus umgezogen zu sein. Ferner hat Cranach, mit einem zweiten Gesellschafter gemeinsam, eine Buchdruckerei eingerichtet, die des öfteren auch in Äußerungen Luthers erwähnt wird; er steckt sich mit scherzend eingekleideter Captatio benevolentiae bei einzelnen neuen Schriften hinter die Begründung, daß Cranachs Presse Beschäftigung gebraucht habe. Auch einen Papierhandel hat der viel-emsige Künstler in Verbindung mit dem Buchdruckergeschäft betrieben, und ferner ist er als Buchhändler, als vermittelnder Sortimenter, tätig gewesen, der bis nach Königsberg an den Herzog von Preußen seine Bücherkisten versendet.

Wenn nun auch die Buchdruckerei, bei anderweitigem tüchtigem Wettbewerb in der Universitätsstadt, anscheinend nicht allzu sehr florierte und wenn auch manche Zahlungsforderung des vielseitigen Geschäftsmannes außen blieb, so wurde Cranach doch schon durch seine Tätigkeit als Künstler ein reicher Mann. Im Jahre 1528, als aus einer militärischen Anforderung den Wittenberger Bürgern je ein Groschen vom Schock silberner Groschen des Wertes ihres unbeweglichen Eigentums auferlegt wurde, kamen auf Cranach 1405 Groschen als Abgabe, und zwar werden als Grundlage dieser Abgabe vier Häuser in der Stadt und verschiedene anderweitige Grundstücke aufgeführt. Das an erster Stelle genannte „große Haus", nämlich das eigentliche Cranachsche Familien- und Geschäftshaus an der Marktecke, mit dem Treppenturm und dem geräumigen Hof, hat im Jahre 1871 durch Brand Schaden genommen, nachdem es schon bisher Veränderungen gesehen hatte. Nebenbei gesagt, die Bezeichnung im Baedeker, daß das Haus „jetzt Apotheke" sei, ist nach dem Gesagten dahin umzuändern, daß das Haus noch jetzt demselben Zweck dient, wie schon zu ihres berühmtesten Inhabers Zeit. Der seit 1528 noch weiter gemehrte Reichtum Cranachs geht auch aus der Aussteuer seiner Tochter Barbara hervor, die im Jahre 1541 bei ihrer Heirat 5000 Gulden mitbekam, woraus zwei Häuser in Weimar und das nahe gelegene Gut Ehringsdorf gekauft werden konnten.

Wie stattlich die Cranachsche Werkstatt verhältnismäßig früh mit Mitarbeitern bestellt war, ersehen wir daraus, daß der Meister im Jahre 1513, als das Schloß Torgau, wie mehrfach, nebst der Kirche für eine kursächsische Hochzeit auszuschmücken war, zehn solcher Gesellen mit sich nahm. Um dieselbe Zeit werden die Holzschnitte und Holzschnittfolgen spärlicher, worin er in den Jahren vorher Heiligenbilder, Marienbilder, biblische Stoffe, Martyrien und Passionen nebst den „Heiligtümern" — den Reliquien — der Wittenberger Schloßkirche in Serienblättern dargestellt, von profanen Vorwürfen Hirschjagden, Eberjagden, Turniere und andere festliche Belustigungen, Genrestoffe, Venus und Amor oder Adam und Eva, sofern man diese nicht als religiöse betrachten will, geschildert hatte. Dafür nehmen nunmehr die Gemälde an Zahl zu. Es ist seine für uns anziehendste Tätigkeit als Maler, die ihn auf die reife Höhe trägt. Von der künstlerischen Kraft und der männlichen Rüstigkeit, die ihr zugrunde liegt, hat er zwar noch lange Zeit nichts eingebüßt. Nur daß er persönlich danach mehr zurücktritt und daß



Abb. 24. Hieronymus in der Einöde. Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 70.)

sich vor den Meister die vielbeschäftigte Werkstatt stellt, die er — beides bezeugen uns doch auch die aus ihr hervorgehenden Gemälde — persönlich leitete und in der er immer, so sehr ihn andere Geschäfte und die städtischen Angelegenheiten ablenkten, noch eigenhändig tätig war. In der entgegenkommenden Leistungsfähigkeit dieser Werkstatt gegenüber „jedem" Auftrag liegt die Kritik, die damit das Gebiet des rein Ästhetischen verläßt. Der Hofmaler, der dazu da war, gelegentlich 60 kleinere Fürstenbildnisse auf einmal liefern zu können — die Fürsten brauchten solche damals als kleine Geschenke genau in der Art, wie sie heute ihre Photographien mit Namenszug verschenken — und der dafür im Bausch und Bogen 109 Gulden und 14 Kreuzer erhielt, lieferte eben, wie es seines Amtes war, und er war auch gewiß nicht unzufrieden über den Auftrag, der freilich der Natur eines Michelangelo nicht hätte zugemutet werden dürfen. Er sorgte für ihre Herstellung, für die es ihm ja an den Hilfskräften nicht fehlte, aber diese Herstellung fiel dann auch nicht anders aus, als es dem Auftrag entsprach. Das ist ein derberes Einzelbeispiel aus diesem Werkstattbetrieb, aber auf der Linie zwischen ihm und den schönen und besonderen Einzelwerken, die wir von der Hand des Meisters haben, liegt und verteilt sich der Qualität nach alles, was in steigender Fülle als Cranachsches Produkt aus der Wittenberger Werkstatt hervorgegangen ist.

* * *

Ende 1508 kam Luther nach Wittenberg, also um dieselbe Zeit, als Cranach aus den Niederlanden wiederkehrte. Cranach war elf Jahre älter als der Augustinermönch und Theologie-Doktor; das ist eine Zahl, die wir nicht ganz übersehen dürfen, wenn wir uns das Verhältnis der beiden vorstellen wollen. Ein wichtiges und in den Quellen sich deutlicher für uns geltend machendes Moment wird dieser Verkehr naturgemäß erst, als Luthers eigene Stellung in Wittenberg zu einer stark beachteten und öffentlichen geworden war. Auch da erscheint der Ratsherr und Stadtkämmerer zuerst noch als eine Art Gönner des tapferen jungen Reformators. Und dieser wird nicht erwartet haben, den stattlichen Maler und Bürger zu einem ohne weiteres abhängigen Jünger zu machen, so wenig wie er sich nachmals hat beklagen wollen, wenn die Cranachsche Werkstatt noch manche Jahre hindurch auch die Geschäfte nach der katholischen Seite hin nicht versäumte. Es kommt hier ja übrigens hinzu, daß der Begriff des Neuen, der evangelischen Lehre und ihres Vorstellungsinhaltes, sich erst allmählich von dem der alten Kirche zu sondern hatte, daß nicht etwa schon im Jahre 1517 oder 1521 die Heiligenverehrung und alles Dahingehörige von den Parteigängern der Kirchenverbesserung mit einem Male überwunden war. Die Stellungnahme Cranachs ist ersichtlich ohne Überstürzung. Sie ist die, daß er mit der für Luther wohlwollenden Mehrheit in Universität und Stadtgemeinde geht, dann eine gewisse bürgerliche Führung mit übernimmt und mehr und mehr zu dem persönlichen Freunde des Reformators wird, dessen rapide wachsende Berühmtheit im Bildnisteil durch die Cranachsche Tätigkeit, nicht zum Schaden von deren Ansehen und Einnahmen, gefördert und getragen worden ist. Sie werden sehr gute und nahe Freunde, Luther und Cranach, und während sich der Unterschied der Jahre allmählich ausgleicht, kehrt das geistige und autoritative Übergewicht des Reformators ganz leise das frühere Verhältnis um. Sie helfen nun beide einander, Cranach in materieller Beziehung dem Lutherschen Hausstand, der bekanntlich jahrelang, bei Luthers großer Freigebigkeit und Neigung zu Bürgschaften, mit Sorgen zu kämpfen hatte, und Luther hilft besser, als es einer vermag, dem Vater, der seinen ältesten Sohn durch frühen Tod verliert. Und zu anderen Zeiten zieht der Reformator mit seinem unmittelbaren lebendigen Humor aus dem Freunde auch manche andere für ihn nutzbare Frucht. Der Wortschatz des frankenbürtigen Malers ist ihm wichtig, er hört ihm auf die Rede oder, wie er selber sich ausdrückt, aufs Maul, um rechte Volksausdrücke zu sammeln, die er für Schriften und Bibelübersetzung braucht. Oder er holt sich auch die schlagende Übersetzung eines einzelnen griechischen Wortes bei Cranach, dem er natürlich zuvor ausdeuten mag, um welchen zu findenden Begriff es sich handelt.



Abb. 25. Christus am Ölberg. Dresden.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 70.)

Als Luther von der Leipziger Disputation wiederkam, erhielt er von dem Wittenberger Rat eine Ehrengabe von Geld, „so er des Rats und gemeiner Stadt-Prediger gewest und von der Disputation in Leipzig wiederum heimgekommen". Cranach gehörte dem Rat damals schon an, weshalb wir es bemerken. Und 1520 ist Luther schon unter den Taufzeugen von Cranachs Tochter Anna. In diesem Jahre beginnen Cranachs



Abb. 26. Christus an der Säule. Dresden.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 70.)

Bildnisse des Reformators, mit einem Kupferstich, der ihn als Mönch, ohne Kopfbedeckung darstellt. Etwas jünger ist das Kupferstichbildnis als Mönch mit der Kappe, das schon in das Jahr 1521 gehört.

Am Gründonnerstag 1521 stand Luther zum letzten Male, ehe er nach Worms zum Reichstag ging, auf der Kanzel vor seiner Wittenberger Gemeinde. Die Gedanken und das Herzklopfen der ganzen Stadt begleiteten ihn auf der schweren Reise, und ihre tatkräftige Hilfe auch. Sie gab ihm 3 Schock 30 Groschen zur Reise mit, neben den

20 Gulden der Universität, und sie ließ sich 8 Schock das Fuhrwerk mit drei Pferden kosten, das sie für die Reise und über den Wormser Aufenthalt stellte. Der Kämmerer aber, durch den diese Dinge gehen, unser Cranach, erscheint nun schon als Luthers ganz persönlicher Vertrauensmann in Wittenberg. Ihm, „dem fürsichtigen Meister Lukas Cranach, Mahler zu Wittenberg, meinem lieben Gevatter und Freunde“, teilte Luther, als er Ende April Worms wieder verlassen hatte, von Frankfurt aus mit, daß er auf einige Zeit verschwinden werde: „Ich lasse mich eintuen und verbergen, weiß selbst noch nicht, wo.“ Und dann erzählt er einiges, wie es ihm zu Worms ergangen. „Sagt meiner Gevatterin, Eurem lieben Weib, meinen Gruß, und daß sie sich dieweil wohl gehabe .... Wollet auch dem Rat meinen großen Dank sagen für die Fuhre.“ Und dann rät er noch einiges über die Predigerbestellungen in Wittenberg an. Ebenso gedenkt Luther mehrfach von der Wartburg aus in seinen Briefen des Meisters und Gevatters Cranach; wir erkennen, Cranach und der Bürgermeister, Dr. Baier, sind ihm die Leute, die im Rat etwas „anstellen können“ und die Wünsche Luthers am besten durchbringen werden. In der Reihenfolge der Erwähnung stellt Luther den ratsherrlichen Maler sogar noch vor den Bürgermeister.

Im Dezember 1521 kam Luther vorübergehend auf drei Tage nach Wittenberg, beunruhigt durch das tumultuarische Treiben Karlstadts und der Zwickauer Propheten. Er kam als der bärtige Ritter Jörg mit der zugewachsenen Tonsur, dem der wackere Schloßhauptmann Hans Berlepsch auf der Wartburg mit vielem Eifer die Mönchssitten abzugewöhnen gesucht, mit rotem Barett und grauem Reiterwams. In dieser Gestalt trat er bei seinem Freunde Dr. Jonas ein. Dieser ließ, als er freudig Luther erkannt hatte, von dessen Bekannten zuerst den Goldschmied Christian holen, der im Namen des Rates jenes Fuhrwerk nach Worms besorgt hatte, und hernach den Meister Lukas Cranach, da es einen fremden Junker abzumalen gelte. Meister Lukas kam und frug, so wird in dieser Anekdote erzählt, ob er das Konterfei von Öl oder Wasserfarben zurichten solle, und da nun der Junker Georg antworten mußte, merkte jener alsbald an der Rede, wer in der unkenntlichen Gestalt darin stecke. Aber den Ritter Jörg im Gemälde — es ist auf der Leipziger Stadtbibliothek — festzuhalten, hat Cranach nicht versäumen wollen, hat hiernach dann auch das bekannte Holzschnittbildnis gemacht, und man braucht diesmal nicht zu meinen, daß zu diesen Bildnissen erst die Erzählung, die wir wiedergaben, entstanden sei.

In die Zwischenzeit zwischen der Leipziger Disputation und dem Wormser Reichstag, in den Sommer 1520, fällt jener schon gestreifte Studententumult in Wittenberg, der sich hauptsächlich gegen Cranach richtete, ohne daß wir alles ganz klar zu erkennen vermögen. Der letzte Anstoß war, daß wegen allerlei Händel das Waffentragen durch kurfürstlichen Erlaß allgemein verboten worden war und nun die Studenten sich beschwert fühlten, daß etliche Bürger nach wie vor Waffen trugen, namentlich „Lucas Maler mit einigen seiner Gesellen“, was insbesondere die adligen Studenten als einen gegen sich gerichteten Hohn ansahen. Was den Zwist verschärfte, war, daß hinter dem tumultuierenden Teil der Studenten eine lutherfeindliche Partei stand, während Cranach schon damals als der gewichtige für Luther eintretende Ratsherr bekannt war. Die Religionsparteiung war der eigentliche Hintergrund dieser Geschehnisse, aber diese spitzten sich bald so persönlich gegen Cranach und seine Gesellen zu, daß z. B. Luther an Spalatin kurzweg schreibt: „Von den Studenten und Malern weiß ich nicht, was ich sagen soll, ich halte, die Sache sei nicht so groß, als sie einige Winde, die sie aufblasen, machen.“ Und das Aktenbündel, das von den entstandenen Ereignissen, Untersuchungen und Beschwichtungen gerichtet, trägt die Aufschrift: Der Studentenauflauf wider Lukas Cranach den Maler Anno 1520.

Seit uns im Jahre 1520 die Beziehungen Luthers und Cranachs zuerst deutlicher entgegentreten, nehmen wir die allzeit ruhig und herzlich bestehende Freundschaft des Reformators und des kunstfertigen und ansehnlichen Meisters wahr. Mit Cranach auch hat Luther seine Heirat vorbesprochen und sich zusammen mit ihm, Bugenhagen und dem früheren Würzburger Domherrn Dr. Apel, der selber schon eine frühere Nonne



Abb. 27. Christus am Kreuz zwischen den Schächern. Berlin.
Nach einer Photographie von F. & C. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 70.)



Abb. 28. Christus am Kreuz. Frankfurt a. M.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 70.)

geheiratet hatte, „unvorsehens“ zur Brautwerbung am 13. Juni 1525 in das Haus des Stadtschreibers Reichenbach verfügt, wo Katharina von Bora seit ihrer Klosterflucht untergebracht war. Mit denselben Freunden hielt er am Abend im kleinen Kreise das Hochzeitsmahl, und am anderen Tage fand mit denselben Zeugen die Trauung durch Bugenhagen statt, wobei unter den Gästen auch Frau Cranach mit anwesend war. Am 27. Juni folgte noch ein größeres Hochzeitsfest in Luthers Wohnung, bei zahlreicheren Einladungen und wobei auch diesmal die Cranachschen Eheleute nicht fehlten. Bei der Taufe von Luthers erstem Sohne Johannes am 7. Juni 1526 waren Dr. Jonas, Cranach und Bugenhagen die Paten. Als 1527 Luthers Eltern zu Besuch nach Wittenberg kamen, malte der Meister sie; es sind die Bildnisse, die jetzt auf der Wartburg hängen. Sie sind überzeugend in ihrer Ähnlichkeit, und es ist im höchsten Maße anziehend, aus dem Gesicht des strengen und beengten, einst seinen jungen Martin bei jeder Gelegenheit verprügelnden Bergmannes, der es allmählich zum Hausbesitzer und kleinen Unternehmer gebracht hatte, und aus dem der Mutter, die es in ihren jüngeren Jahren schwer genug gehabt hatte, sich die Züge des großen Reformators zusammenzusuchen.

Im Jahre 1525 verlor Cranach seinen kurfürstlichen Gönner, Friedrich der Weise starb in dem geliebten Jagdschlosse Lochau. Als seine Leiche in Wittenberg einzog, war Cranach derjenige, der die durch das Testament des Kurfürsten bestimmte Spende an die Armen der Stadt verteilte. — Kurfürst Johann, der schon so viele Jahre als Mitregent neben dem Bruder gestanden hatte und unzählige Male mit ihm in den Plural „die Fürsten“ eingeschlossen wird, hat den Hofmaler in der alten Weise in Anspruch genommen, mit Ausschmückung der verschiedenen ernestinischen Schlösser, mit Bildnissen und anderen Aufträgen. Insbesondere gab zu verschiedenartiger Tätigkeit Veranlassung das mit üppigster Gastlichkeit ausgerichtete Hochzeitsfest von Johanns Sohne und Erbprinzen, Johann Friedrich, mit Sibylle von Kleve, das am 1. Juni 1527 stattfand und eine Riesenanzahl fürstlicher und anderer Gäste in Torgau versammelte. Solche Dekorationen, wie die für diese Gelegenheit im Torgauer Schlosse erneute, hat der Hofmaler Cranach übrigens auch für nichtfürstliche Auftraggeber ausgeführt. So hat er 1528 der Wittenberger Schützengilde, deren Mitglied er war, für 42 Groschen Malereien im Schützenhofe geliefert, und aus einer Wittenberger Stadtrechnung geht hervor, daß er 1525 beim Rathausbau erhielt: 42 Groschen für Deckengemälde in der neuen Weinstube, 1 Gulden 20 Groschen für die Treppe und 20 Groschen für Fensteranstreichen, wozu 1528 weitere 3 Gulden 30 Groschen für Portalmalereien kamen.

Auch die Dresdener Beziehungen zu Herzog Georg, welche der verstorbene Kurfürst Friedrich möglichst gefördert hatte, gingen unter seinem Nachfolger von selbst weiter, und eine Anekdote von 1527 mag hier erwähnt werden. Luther hatte damals seine Schrift erscheinen lassen: „Ob Kriegsleute auch in seligem Stande sein könnten.“ Diese Schrift, von der er nicht wußte, daß sie von Luther sei, zeigte der bärbeißige Georg dem Künstler, während dieser in Dresden arbeitete, und sagte dabei: „Siehe, Lukas, du rühmst immer deinen Mönch zu Wittenberg, den Luther, wie er allein so gelehrt sei und allein gut deutsch reden und gute deutsche Bücher schreiben könne .... siehe, da habe ich auch ein Büchlein, das ist je so gut und besser, denn es der Luther nimmermehr machen könnte.“ Zog das Büchlein aus dem Brustlatz und hielt es Cranach vor; der hatte aber selber eins bei sich, und zwar ein vollständiges Exemplar, und wies das als Gegenbeweis vor: „Gnädiger Fürst und Herr, dieses Euer Büchlein hat der Luther gemacht, allein daß sein Name nicht daraufstehet;“ denn man hatte in einigen Exemplaren Titelblatt, Druckort und Vorrede weggelassen und diese Exemplare nach Dresden geschmuggelt. So daß der betroffene Herzog sagte: „Ist's doch schade, daß ein solch heilloser Mönch solch ein gutes Büchlein hat machen sollen.“ Wir brauchen an diesem Geschichtlein keine umständliche historische Kritik zu üben, da sie nur erhärten soll, daß Cranach in der Lage war, sich auf derartige Gespräche mit dem Herzog zu berufen, obwohl dieser allbekanntermaßen über keinen Menschen so knurrte, wie über Luther, der ihm freilich von seiner Seite auch nichts schenkte. — Als Herzog Georg der Bärtige im



Abb. 29. Christi Höllenfahrt und Auferstehung. Aschaffenburg.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 70.)



Abb. 30. Der Sterbende. Leipzig.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 70.)

Jahre 1539 starb, ward sein Leichnam in der Meißener Gruft beigesetzt, die er sich durch Cranach mit religiösen Bildern hatte ausschmücken lassen.

Kurfürst Johann war inzwischen 1532 gestorben und Johann Friedrich ihm nachgefolgt, der letzte ernestinische Kurfürst, seinen Vorgängern nicht nur ähnlich in der herzlichen, lenksamen Frömmigkeit, die bei ihm der staatsmännischen Beimischungen am fühlbarsten ermangelte, sondern auch in der persönlichen Zuneigung zu dem geschickten und bewährten Hofmaler, dem jetzt schon langjährigen Diener seines Hauses. Cranach war, als Johann Friedrichs Regiment begann, ein Sechzigjähriger, und Ernte seines Lebens oder Verlust durch das Schicksal wiesen ihn seitdem nachdrücklicher auf die erreichten Jahre hin. Ernte dessen, was er treulich für die Stadt und Bürgerschaft gewesen war, bedeutet es, wenn im Jahre 1537 nach verschiedenen rechtsgelehrten Bürgermeistern der Ratsherr Lukas Cranach zu dieser Würde erwählt wurde, die er abwechselnd mit dem schon bei Gelegenheit von Luthers Ehe genannten bisherigen Stadtschreiber Philipp Reichenbach ausgeübt und 1544 niedergelegt hat. Und die gutsinnige und ehrenvoll berechtigte Demonstration einer menschlichen Lebensernte war es auch, wenn er 1537 oder bald danach im Familiengemach seines Hauses eine Deckenmalerei anbringen konnte, welche die Beziehungen des Hauses, Cranachs und seiner Frau, zu ihren liebsten Freunden, auf neun Felder verteilt, darstellte. Diese Freunde waren Bugenhagen, Melanchthon, Kaspar Creutziger oder Cruciger, Luthers getreuer Mitarbeiter und jetziger Prediger an der Schloßkirche, dann Luther

selbst, Dr. Georg Major, Dr. Jonas, Dr. Johannes Forster, lauter hochangesehene Männer der Reformation und der Universität. Für die Stattlichkeit des Cranachschen Hauswesens spricht es auch nicht wenig, daß schon 1523 der vertriebene König Christian II. von Dänemark, der bei seinem brandenburgischen Schwager im Exil lebte, bei einem Besuche Wittenbergs, nach einer alten Nachricht, bei Cranach Quartier genommen hat. Dies wurde der Anlaß zu zwei Holzschnittbildnissen des Königs, wobei es in unserem Zusammenhang gleichgültiger ist, ob sie als künstlerisches Eigentum von dem älteren Cranach persönlich herrühren oder nicht.

Wohl der schwerste Schlag seines Lebens hat ihn ebenfalls 1537, im Jahre der Bürgermeisterwahl, getroffen. Damals zog Hans Cranach, der älteste Sohn, nach Italien, und noch im selben Jahre erlag er am 9. Oktober zu Bologna einer raschen Krankheit. Sie wird auf das Klima Italiens zurückgeführt in dem Trauergedicht des Wittenberger Magisters artium Joh. Stigel aus Gotha, Professors für lateinische und griechische Sprache und vielgerühmten lateinischen Poeten. Man hat nun früher für unbesinnlichen Bombast erklärt, was in diesem Trauergedicht von der hohen künstlerischen Begabung des Jünglings gesprochen wird, die die Hoffnung gegeben habe, ihn an die Größe eines Dürer hinanreichen zu sehen; von seinem Bestreben, durch Italien höheren Ruhm zu finden, d. h. sich dort (gleich Dürer) durch Anschauung der großen Renaissancekunst im eigenen Wollen und Können zu erweitern; von den Werken, die dieser jüngere Cranach mit so viel Lob und Verdienst vollendet habe, seinen Bildnissen, darunter dem in unzähligen Kopien verbreiteten des Dr. Luther, seinen religiösen Bildern, nicht zum wenigsten aber seinen Helenen, Heben und Venusbildern mit oder ohne Cupido. Diese freilich langatmigen Tiraden des eifrigen Trauerdichters sehen uns neuerdings doch anders an, seit die Untersuchungen von Flechsig sehr wahrscheinlich gemacht haben, daß ganze große Reihen „Cranachscher“ Gemälde, welche sich schon vorher den Kunsthistorikern nach bestimmten Merkmalen ausgesondert hatten oder auch noch nicht, dem Hans Cranach beizulegen sind, ja, daß die ganze spätere Cranachsche Kunst, wie sie durch die Mehrzahl der Tafelbilder in den öffentlichen Sammlungen vertreten wird, eigentlich unter seinem Zeichen steht, während auf den Vater an Gemälden wesentlich die älteren Altarwerke, Marienbilder und andere Gemälde in den Kirchen kommen.



Abb. 31. Altarflügel. Besitzer: Freiherr von Miltitz auf Schloß Siebeneichen bei Meißen. Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 72.)

Mit anderen Worten, der typische „Cranach“, diejenige Vorstellung von seinen Gemälden, die dem Publikum am geläufigsten ist, ist gar nicht auf die Rechnung des Vaters, sondern vielmehr des Sohnes zu setzen. Zur Bezeichnung dient auch auf den dem Hans Cranach zuzuweisenden Gemälden, wenigstens nach seiner Heimkehr von der Wanderschaft, das väterliche Schlangenzeichen, das die Erzeugnisse der Werkstatt deckte.

Flechsig sucht nun die These durchzuführen, daß in den Fällen, daß Hans der Maler ist, eine mehr oder wenige deutliche Abänderung der kleinen Flügel an der Schlange vorgenommen sei. Darin ist offenbar zutreffend Beobachtetes, wenn auch andererseits die These dann wieder in eine Reihe von Schwierigkeiten und Gewaltsamkeiten, auch Selbstwiderlegungen hineinführt. Abgeschlossen erscheint über diesen Punkt die Untersuchung noch nicht, oder das Material der an sich zutreffenden Beobachtung läßt möglicherweise noch andere Wendungen in der Deutung zu. Wenn solche Kritik berechtigt ist, so hebt sie jedoch durchaus nicht die Zuschreibung gewisser Gemäldeserien an Hans Cranach auf, sondern erleichtert sie nur, und nur bezüglich weniger einzelner Bilder verschiebt sich vielleicht die Zuteilung. — Es spielt dann wieder in diese Frage noch der Umstand hinein, daß gerade im Todesjahre des Hans, 1537, die Flügelstellung im Schlangenzeichen des Lukas Cranach in der früher erwähnten Weise (S. 27) wechselt.

Unbeschadet seines eigenen Vorbehalts genauerer und weiter führender Untersuchungen konnte der Forscher, der die Identifikation des in der Kunstliteratur aufgetauchten „Pseudogrünewald" (vgl. unten S. 85) mit Hans Cranach vertritt, den Satz aufstellen, daß dieser die eigentliche Seele der Werkstatt seit den zwanziger Jahren gewesen sei. „Überall hat er seine Hand im Spiele, mag es sich um den Schmuck der Lutherischen Bibelübersetzung mit Holzschnitten oder die Herstellung von großen Altarwerken handeln. Man ist erstaunt über die Bilderproduktion, die um die Mitte der zwanziger Jahre in der Cranachschen Werkstatt beginnt . . . Dieser Aufschwung, den die Werkstatt nimmt, (findet) seine natürliche Erklärung in der Tätigkeit einer jüngeren Kraft, die an die Stelle des alternden Meisters tritt." Auch was Stigel in jenem Trauergedicht ausspricht, der Sohn habe in der künstlerischen Fähigkeit den Vater nicht erreicht, habe dagegen mehr Geist gehabt, reimt sich teils in direkt einleuchtender Weise, was den Vater anlangt, teils verständlich zu diesem überraschenden kunstgeschichtlichen Befund. Tu plus ingenii, genitor plus artis habebat. Man tut am besten, an diesem Satz gar nicht viel auszulegen, dann behält er seine zutreffende Richtigkeit. Der Sohn ist der Epigone des Vaters, und dessen minder glänzende Eigenschaften korrigieren sich in seinem intimsten Schüler nicht mehr. Das Künstlerwerden ist dem Hans nicht schwer geworden, aber er nimmt es auch nicht allzu schwer. Etwas Schnellfertiges, Leichteres ist in seinen Einfällen, wie — wenn man alles in allem nimmt — in seiner Begnügtheit, seinem künstlerischen Gewissen, und die Symptome dieser Art werden relativ früh und zunehmend deutlicher. Für Leute wie Stigel ist er der Gebildetere, Geistvollere; den klassizierenden Magister und die übrigen jungen Humanisten interessieren nicht so die braven Altarbilder, die Madonnen und Kreuzigungen, wie die Idyllen und antik motivierten Nuditäten des weltlicheren Sohnes. Aber auch sie geben zu, Hans ist der geringere Künstler, und uns ist er der handwerksmäßigere. Wenn oben gesagt wurde: die „bekanntesten Cranachs" kommen gutenteils auf seine Rechnung, so ist auf diese somit auch ein guter Teil der Kritik an Cranach und des Widerspruchs gegen ihn zu setzen.

Schwer haben die Eltern diesen Todesfall getragen, mit allen psychologisch so begreiflichen Selbstanklagen, daß sie ihn fortgelassen, und mit jenem Argwohn gegen die welschen Ärzte, der sich den hilflos Trauernden in der Ferne so leicht aufdrängen mußte. Am meisten hat ihnen dann Luther geholfen, der am 1. Dezember auf die Todesnachricht hin bei den Eltern eintrat. Tapfer und klug nimmt er vor allen Dingen auf sich, daß er selber ebensosehr zu der Reise dazu geraten habe, wie die Eltern sie gutgeheißen. Es kam darauf an, aus der Trauer erst einmal die brennende Qual der Gewissensbisse auszulösen. In fünf Punkte eingeteilt sagt er ihnen dann den aufrichtenden Trost der Demut und des festen Glauben an die höhere Einsicht, und er schließt, wie er sie etwas aufatmen sieht, mit einem kernigen: „Esset und trinket, nur kränket euch nicht also ab, denn ihr sollet noch mehr Leuten dienen, Traurigkeit und Kümmernis aber vertrocknet das Gebein!"

Vier Kinder waren, sofern wir nicht etwa von anderen nichts wissen, dem Hause als sichtbarster Trost geblieben: der jüngere, 1515 geborene Lukas, der sich um diese Zeit als erwachsener Mitarbeiter neben den Vater stellt, und mit ihm die Schwestern,



Abb. 32. Maria, das Kind stillend. Darmstadt.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 67.)

von denen am wahrscheinlichsten zwei vor Lukas geboren waren: Ursula, Barbara, welche also den Namen der Mutter trug, und Anna, geboren 1520. Wir vervollständigen gleich diese Familienangaben. Im Februar 1541 führte der jüngere Lukas als Gattin die Tochter des Wittenberger Kanzlers Georg Brück, Barbara, heim — des einzigen Juristen, den Luther schließlich als fromm und weise gelten lassen wollte. Zu der Hochzeit verehrte der Rat der Stadt rheinischen Wein und einen Zentner Karpfen.



Abb. 33. Maria mit dem Kinde. (Um 1518.) Karlsruhe.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 67.)

Bis 1550 hat der jüngere Lukas diese Gattin besessen, die ihm seinen Sohn Lukas, den Enkel der Reihe, und seine Tochter Barbara geboren hat. Dann raubte sie ihm der Tod, worauf der Witwer in zweiter Ehe die Tochter des von uns Seite 24 schon erwähnten Dr. Schurf heiratete, Magdalena, die die Stammutter des heute nachlebenden Cranachschen Geschlechts geworden ist. — Aber noch in umgekehrter Weise haben sich jene beiden angesehenen Wittenberger Familien, Cranach und Brück, verbunden, indem der Sohn des Kanzlers, Christian Brück, eine Tochter Cranachs, die zweite, Barbara — wenn diese Reihenfolge der Töchter richtig ist — geheiratet hat. Die Ehe dieser

Tochter unseres Meisters hat allerdings einen schrecklichen Abschluß genommen, den zum Glück der Vater nicht mehr erlebte. Dr. Christian Brück wurde als Kanzler von Johann Friedrichs Sohne Herzog Friedrich dem Mittleren in die sogenannten Grumbachschen Händel verwickelt, durch das Gericht des siegreichen albertinischen Kurfürsten August gefoltert und mit Wilhelm von Grumbach zusammen lebendig auf dem Gothaer Markte gevierteilt. Mit solchem Memento sieht die blutrünstige Zeit, damit wir ihrer nicht



Abb. 34. Madonna. 1518. Glogau.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 67 u. 73.)

ganz vergessen, in die von religiösen Gemälden und idyllischen Venus- oder Nymphenbildlein getragene Erinnerung, die um den Cranachschen Namen ist, herein.

Im Todesjahre des Hans Cranach hat auch eine Cranachsche Tochter Hochzeit gehalten, vermutlich vor der schlimmen Nachricht aus Bologna, und wir müssen aus allen Umständen schließen, daß es in diesem datierten Falle Ursula ist. — Im Jahre 1541 starb ihre Mutter, unseres Meisters treue Gattin, deren Tugenden als Hausfrau und Mutter von dem Trostcarmen des in Wittenberg studierenden jungen Hannoveraners Joh. Richius hervorgehoben werden und sich auch entnehmen lassen aus der Art, wie Luther seit 1521 seine Gevatterin freundschaftlich achtungsvoll erwähnt. Das alte

vielgebrauchte Wort, daß es die besten der Frauen seien, von denen man am wenigsten hört, scheint auf sie zuzutreffen. Wir haben aber auch kein sicheres Bildnis von ihr und kennen weder Gruft noch Leichenstein. — Zur Zeit ihres Todes lebte nun die Tochter Ursula wieder im Hause, in das sie als junge Witwe zurückgekehrt war, und sie wird von dem jungen Trostpoeten mit ersichtlich noch eifriger zugemessenem Lobe als die verstorbene Mutter bedacht. Nicht ihm, aber einem anderen jungen Wittenberger Studierenden ist die so rühmenswerte Witwe und Mitgiftträgerin weiterhin als Gattin in ihrer zweiten Ehe zugefallen, dem Juristen Georg Dasch, der 1544 als mit ihr vermählt erwähnt wird. — Endlich ist die jüngste Tochter Anna um 1545 die Gattin des Kaspar Pfreund oder Freund aus Saalfeld geworden, und an diesen vererbte mit ihr die väterliche Apotheke, in welcher anscheinend der Schwiegersohn schon früher angestellt gewesen war. Wenn Luther Pate eines der Cranachschen Kinder war, konnte diese Nachricht von uns schon Seite 36 paßlich wohl nur auf die 1520 geborene Anna bezogen werden; denn da Luther sich 1521 mit den Eltern Gevatter nennt, ältere Spuren aber fehlen, will kein anderes Familiendatum sich so gut hierzu fügen. Pfreund, der Inhaber der Cranachschen Apotheke, ist später noch Bürgermeister von Wittenberg geworden und auch darin seinem verstorbenen Schwiegervater nachgefolgt. Freilich zu einer Zeit, als Wittenberg durch die Ereignisse von 1547 seine episodische Residenzbedeutung wieder verloren hatte und in die Rolle einer kleinen ländlichen Universitätsstadt getreten war.



Abb. 35. Maria und das Jesuskind. München.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 67 u. 74.)

Am 18. Februar 1546 verschied Luther bei einer Reise nach Eisleben in dieser seiner Geburtsstadt. Als seine Leiche nach Wittenberg zur Beisetzung in der Schloßkirche gebracht wurde, war Cranach unter denen, die sie in der Stadt empfingen. Wel' Empfindungen bei diesem amtlichen Ehrengeleit den alten Meister bewegt haben we



Abb. 36. Vermählung der heiligen Katharina. Erfurt.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 67, 74 u. 111.)

braucht ja nicht ausgedeutet zu werden. Er hatte mit am persönlichsten verloren, wenn nicht den intimsten, so doch den weitaus bedeutendsten Freund, der für sein eigenes Leben eine hell brennende Leuchte des Glaubens, der Meinungen und, wo er dessen bedurfte, der Aufrichtung und des Trostes geworden war. Bugenhagen und Melanchthon sprachen bei der Beisetzung am 22. Februar im Namen der Gemeinde und der Universität. „Wir sind arme Waisen, sagte Melanchthon auf lateinisch, die einen trefflichen Mann zum Vater gehabt haben und dessen beraubt worden sind.“ Im Herzen jedes, der Luther nahe gestanden, klangen gewiß diese Worte wieder, auch in denen, die älter waren, als der große Mann, der in die Gruft hinabgesenkt wurde.

Zu diesen Umrissen des persönlich-familiären Ergehens sei Politisches erwähnt, das sich spät einstellt. Erstlich daß Cranach 1542 möglicherweise den raschen Feldzug der Schmalkaldener gegen den dreisten Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, den „Hans Worst“ einer grimmigen Lutherischen Schrift, mitgemacht hat, da er wenigstens beauftragt worden ist, die Belagerung von Wolfenbüttel in verschiedener Weise darzustellen oder für die Darstellung zu sorgen. Dann haben ihn die Folgen des Jahres 1547 noch ein paar Jahre später ganz eng, wenn nicht in die Politik, so doch in das politische Schicksal seines Kurfürsten hineingezogen. Cranach war 1547 ein Fünfundsiebzigjähriger, er hatte sich auf das Altenteil gesetzt. Nicht nur als Bürgermeister, was er seit 1544 nicht mehr war, sondern auch im persönlichen Betracht; wir treffen seine verschiedenen Kinder im Besitzrecht der Erbschaften an. Möglich, daß der Greis sich entlastete, um noch einmal wieder recht Maler zu sein. Denn in einem Bericht des Schwiegersohnes Brück über ihn von 1550 heißt es, daß er frisch und gesund sei, und wiewohl er an seinem Alter mit ziemlich vielen Jahren zugenommen, so sei doch an seinem Leib und Gemüt kein Abnehmen zu spüren, er könne noch zu jetziger Zeit nicht weniger als zuvor keine Stunde ledig oder müßig sitzen.

Als Greis von so hohen Jahren, als über Deutschland hinaus berühmter Meister seiner Kunst hat er nach der unglücklichen Mühlberger Schlacht den siegreichen Kaiser auf Wittenberg ziehen sehen und im Lager von Pistritz vor ihm gestanden. Cranach hielt sich mit der ruhigen und schweigenden Bedächtigkeit seines Alters zu seinem Herrn, und wie er hielt sich seines Sohnes Schwiegervater, der Dr. Schurf, von dem ein berichtender Zeitgenosse hervorhebt: „Es war auch nur sonsten unter allen Gelehrten Wittenbergs nicht einer, der den gefangenen Kurfürsten in seinem Elend und Betrübnis mit einer Trostschrift und Brieflein ersucht hätte, ohne allein der alte Herr Dr. Hieronymus Schurf, der fürtreffliche Jurist daselbst, welcher doch bei den andern in Verdacht, als ob er ein Papist wäre. Solche Schrift hat dem Kurfürsten sonderlichen wohlgefallen und hat sie hoch gerühmet wegen des Trostes, den er daraus geschöpfet und gefasset. Und wollte auch dieses der Gelehrten groben Undanks und Unbilligkeit halben gedachter Dr. Hieronymus Schurf zu Wittenberg nicht länger bleiben, sondern begab sich nach Frankfurt an die Oder . . . In Summa, der Kurfürst war gefangen und fand jed einer an Ihme etwas zu tadeln.“

Wir haben schon früher auf die Zusammenkunft Cranachs mit Karl V. Bezug genommen, um zu verwerten, was wir durch diese Gelegenheit erfahren. Das Anekdotenhafte finden wir dann wieder in der Tradition, daß der Kaiser den Lukas Cranach ersucht habe, mit ihm in die Niederlande zu gehen, daß Cranach aber statt dessen um die Erlaubnis gebeten habe, seinem Kurfürsten zu folgen; ferner daß der Kaiser dem Künstler eine silberne Schale voll Dukaten verehren wollte, Cranach aber nur so viel davon genommen habe, als sich mit zwei Fingern fassen ließ. Daß er ein Geschenk des Kaisers erhalten habe, berichtet die früher erwähnte Turmknopfurkunde des Magisters Gunderam.

Der Ausgangspunkt für jene sagenhafte Aufforderung Karls nebst der Gegenbitte Cranachs, dem Kurfürsten folgen zu dürfen, ist leicht erkennbar. Cranach ist in der Tat später dem gefangenen Johann Friedrich gefolgt. Dieser hatte, als 1550 die Lösung aus seiner — zur Zeit niederländischen — Gefangenschaft absehbar bevorstand, den Wunsch, in Weimar, das als Hauptstadt in den übrig gebliebenen, verstümmelten ernestinischen Landen in Aussicht genommen war, wieder an seiner Seite den treuen



Abb. 37. Madonna unter dem Apfelbaum. St. Petersburg.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 67 u. 76.)

klugen Cranach zu haben. Er wünschte ihn aber auch sogleich in Augsburg bei sich zu haben, wohin auf den Reichstag Karl V. seinen Gefangenen brachte. So wandte der gefangene Herr sich an den jüngeren Brück, den Beamten seines Sohnes, er möge diesen Wunsch an seinen Schwiegervater bringen, sofern er ihn rüstig und tatkräftig genug finde. Daraufhin erfolgte jener schon von uns erwähnte Bericht Brücks, der die weitere Meldung hinzufügen konnte, Cranach sei zur Übersiedlung nach Weimar und zu der Reise nach Augsburg bereit, wenn er in aller Stille und ohne Wissen der Wittenberger von dort scheiden könne. So ist er denn unvermerkt von Wittenberg abgereist, aus der Stadt, in welcher er ein langes und gesegnetes Leben geführt hatte und viele Jahre hindurch eine so wichtige bürgerliche und persönliche Bedeutung vertreten. In demselben Jahre scheidet er aus der Stadt, die ihm Heimat geworden war, in welchem sein Sohn Lukas das Bildnis geschaffen hat, dessen Wiedergabe vor diesem Bändchen steht; es ist doch auch, als ob der Ernst der Zeit und des Lebensmoments aus diesen ungealterten Zügen sehe.

Der Wunsch Johann Friedrichs, Cranach in Augsburg bei sich zu haben, wird sich schwerlich in Gründe zergliedern lassen. Dürfen wir persönlich vermuten, so möchten wir nach dem bisherigen und weiteren Verhältnis eher glauben, der gefangene Fürst habe sich nach einem angesehenen und unabhängigen, menschlich zuverlässigen Vertrauten gesehnt, als daß er, wie auch wohl betont worden ist, seine mißliche Lage durch einen sichtbar gemachten mäcenatischen Schimmer habe aufhellen wollen. Wie dem nun sein mag, Cranach ist dann auch noch nach Innsbruck mit Johann Friedrich gegangen, wo dieser den letzten Teil seiner Gefangenschaft zuzubringen hatte. Und es mag dem Gefangenen kein geringer Trost gewesen sein, daß Cranach es tat, in diesen peinlichen Zeiten des Abwartens, die dadurch nicht angenehmer wurden, daß die spanische Bewachungsmannschaft Tag und Nacht in intimster Nähe um den Kurfürsten war und daß sie um der Trinkgelder willen nicht selten, sogar wenn Johann Friedrich aß, fremde Reisende ins Gemach hereinließ, die neugierig und dummdreist den vornehmen Gefangenen anstarrten.

Cranach hat in dieser Zeit gemalt. Zwar das Bildnis Karls V., das die Zahl 1548 trägt, ist nicht von ihm, sondern von dem jüngeren Lukas. Ebenso ist von diesem das „Selbstbildnis" in den Uffizien. Und von ihm ist nicht nur vollendet, sondern nach Flechsig überhaupt gemalt das berühmte Weimarer Altarbild, das gleichfalls das Bildnis des alten Künstlers, mit Luther zusammen, enthält. Aber wir wissen, daß Cranach dem gefangenen Fürsten mit „allerlei Konterfakturen und Bildwerken" die Zeit vertrieb. Mit dieser Notiz müssen wir uns, wenn wir im Zeichen des Zweifels nichts Konkreteres aussprechen wollen, begnügen. Im Jahre 1552 schlug die Stunde der Erlösung aus der Gefangenschaft. Im Frühjahr rückte der albertinische nunmehrige Kurfürst Moritz, der Führer der abermaligen Wendung gegen Karl V., heran, stand am 18. Mai bei Füssen in Oberbayern und nahm am 19. die Ehrenberger Klause ein, so daß selbigen Tages abends Karl und sein Bruder König Ferdinand eiligst in Sänften von Innsbruck über den Brenner abreisen mußten. Einige Stunden vor dieser Flucht war dem abgesetzten Kurfürsten Johann Friedrich im Namen des Kaisers seine endgültige Loslösung aus der Haft angekündigt worden, und am 20. Mai in aller Frühe brach er mit Cranach und seinem kleinen übrigen Hofstaat dankbaren Herzens auf, um zunächst dem Kaiser über den Brenner zu folgen und weiter durch das Pustertal nach Villach. Am 20. August war er mit dem Kaiser in Augsburg, am 1. September fuhr er von dort ab als lediger Mann und wieder eingesetzter Reichsfürst. Über Nürnberg, Bamberg, Koburg, lauter Orte berührend, wo Cranach in seinen jüngeren Jahren tätig gewesen war — es wird von Koburg durch Scheurl versichert — oder die er gekannt haben muß, ging die Reise; in Jena traf der fürstliche Zug am 24. September ein. Bei Johann Friedrich im Wagen saßen der Erbprinz Johann Friedrich der Mittlere und Meister Cranach, als der Reisewagen in die Stadt einfuhr, dem Gasthaus zum Bären zu, wo eingekehrt werden sollte. Zu Cranach sagte Johann Friedrich das bekannte Wort, als an der Straße die neue ernestinische Universität mit Professoren und Studierenden



Abb. 38. Madonna mit dem Kuchen. München.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 67 u. 76.)

aufgestellt war: „Seht, da ist Bruder Studium“ — ein Augenblick, auf den aber wohl mit Unrecht die Handbücher, die sich mit der Deutung geflügelter Worte befassen, im Anschluß an die jenaische Lokaltradition die Bezeichnung Bruder Studio zurückführen; es klingt uns doch eher, als habe der gute Johann Friedrich diesen Ausdruck selber schon früher gehört und ihn nur verwenden wollen. Am 26. September kam



Abb. 39. Unterbergersche Madonna. Innsbruck.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 67 u. 78.)

der Reisezug in Weimar, an seinem Endziel, an. Cranach, der in der Tat dort blieb, nahm seine Wohnung bei seinem Schwiegersohn Brück, in dessen 1549 erbauten Hause. Hier in Weimar hat Cranach zeitweilig auch noch seinen Sohn Lukas mit Weib und Kindern und den Werkstattgesellen in der nächsten Nähe gehabt, nämlich aus Anlaß des großen Sterbens, das 1552 wieder einmal große Teile Mitteldeutschlands, und damit auch Wittenberg, heimsuchte. Die Werkstatt ward also über diese Zeit aus der Stadt hinweg verlegt, ganz wie früher, wenn die Pest in Wittenberg gewütet hatte, während welcher Zeiten der fürsorgliche Cranach seine Schüler und Gesellen aus der Stadt weg-

führte, um Aufträge der Ausschmückung oder Ausbesserung in den kurfürstlichen Schlössern zu erledigen.

Es ist etwas Schönes darin, daß er noch einmal, bis Fastnacht 1553, auf diese Weise umgeben gewesen ist von seiner alten Werkstatt. Denn wenn ihm heute auch viele von je auf seinen Namen geführte Bilder abgesprochen werden müssen, so ist doch die Werkstatt seine, und auch ihr Verdienst ist seines; er hatte sie errichtet und er hat sie gelehrt und erzogen, ihr Können geht auf ihn. Und er persönlich bleibt nur der größere Künstler, indem man ihn von dem befreit, was bisher unterschiedlos, Minderwertiges oder Gutes und auch wieder ganz Gutes, Cranachsche Arbeit geheißen hatte.



Abb. 40. Madonna. Pfarrkirche zu St. Jakob, Innsbruck.
(Zu Seite 67 u. 78.)

Am 16. Oktober 1553, im einundachtzigsten Lebensjahre, ist Lukas Cranach gestorben und auf dem Friedhof der Weimarischen Jakobskirche beigesetzt worden. Sein liegender Grabstein, den die Söhne Johann Friedrichs nach dessen baldigem Tode dem Hofmaler und Vertrauten ihres Hauses gestiftet haben, ist 1767 an der Kirchenmauer aufgerichtet worden, um ihn vor Verwitterung zu schützen, und 1859 hat man ihn zu noch besserem Schutz in die Stadtkirche gebracht. Er stellt den Künstler im Bildnis dar, so wie er aus dem Porträt der Uffizien und aus dem Weimarer Altarbilde bekannt ist; die Umschrift lautet: Anno Christi 1553 Octob. 16. pie obiit Lucas Cranach I. pictor celerrimus (celeberrimus?) et consul Witeberg(ensis) qui ob virtutem trib(us) Saxoniae electorib(us) fuit carissimus. Aetatis suae 81.

* * *

Die Herausschälung der künstlerischen Persönlichkeit Lukas Cranachs des älteren aus dem Sammelbegriff „Cranach“ hat begonnen; wenn zurzeit die umfassende und absolute Sonderung noch nicht möglich ist, so sind doch in höchst dankenswerter Weise

Fingerzeige und Handhaben schon gegeben, die eine gewisse tastende Sicherheit ermöglichen. So möchte ich es ausdrücken, und im übrigen wird die Gewissenhaftigkeit noch immer



Abb 41. Jesus als Kinderfreund. Naumburg. Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 75.)

in der Zurückhaltung bestehen. Überdies, ein Nebengesichtspunkt, in dem vorliegenden Bändchen soll dem Leser nicht fühlbar das verkürzt werden, was er unter dem Namen Cranach erwartet. Es wird daher auch der Kreis solcher Bilder, die jetzt mit ganzer

oder gewisser Sicherheit auf Hans Cranach bezogen werden, nicht a limine ausgeschieden, es wird nur jeweils das nötig und berechtigt Erscheinende zu ihnen hinzugesagt werden.



Abb 42. Die Ehebrecherin vor Christus. Budapest. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 79.)

Und selbstverständlich wird die Persönlichkeit und die eigenhändige Kunst des älteren Cranach deutlicher in den Vordergrund gestellt werden.

Welcher Art erscheint nun unser Meister, wenn ihm so ziemlich ganz und gar

diejenigen Bilder, an die man immer am leichtesten bei ihm dachte, abgenommen werden? Er gewinnt ohne alle Frage. Aber er wird so noch nicht einheitlicher, und er wird auch so kein Großer. Ein Künstler von echtem inneren Temperament, der nicht rechts und nicht links sieht und der tun muß, was in ihm drängt, ist dieser Mann, der Stadtrat ist, Apotheke und Buchdruckerei unterhält und aus seiner Werkstatt einen schwungvollen Großbetrieb macht, bei allem mitarbeitenden eigenen Fleiße und bei aller, auch im Künstlerischen anerkennenswerten Organisationskraft nicht gewesen. Sein Fleiß ist die Eigenschaft des Menschen, nicht des Künstlers; diesen verführt er eher. — Lukas Cranach ist der Eklektiker unter den deutschen Malern. Wir sehen es nur deutlicher, seit man den ältesten Sohn von ihm geschieden hat. Hier wurzeln auch die Schwierigkeiten der Cranach-Forschung, die längst zwischen so vielen Untersuchern entstandenen Meinungsverschiedenheiten, welche Werke diesem Künstler für die Frühzeit zuzuschreiben seien oder nicht, bevor durch das zeitliche Auftreten der bekannten Cranachschen Bildersignete die Anhaltspunkte für ihn und weiterhin wenigstens für die Werkstatt gegeben sind.



Abb. 43. Herzog Heinrich der Fromme. 1514. Dresden. Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 80.)

Cranach ist ein Künstler, in welchem leicht jede Anregung durch Werke und Leistung anderer fruchtbar wird, und er ist bedeutend genug, daß er die Einflüsse in einer tüchtigen und gewissermaßen vereignenden Weise aufnimmt. Unzweifelhaft: er hatte vieles gesehen, ehe er nach Wittenberg kam, und er sieht auch im weiteren Leben noch vieles. Daß er in Wittenberg sitzt, ist kein Einwand dagegen. Erstlich in innerer Beziehung nicht. Immer sind die von den Zentren gesondert lebenden Künstler, auch heute, die eifrigsten im Fühlunghalten. Es gilt nicht nur vom Publikum, sondern auch vom Künstler, daß die „Provinz“ wißbegieriger danach macht, was vorgeht; ein spinnt man sich und wird einseitig in der Großstadt, durch den beständigen Widerstand gegen sie und die Sorge um das Eignere. Zweitens aber auch nicht in äußerlicher Beziehung. Es kamen doch auch Werke anderer Künstler an jene Höfe, mit denen er so enge Fühlung hatte. Ein Beispiel: von Dürer waren

Gemälde in der Wittenberger Stiftskirche, und 1508 bestellte Kurfürst Friedrich ein weiteres in Nürnberg bei Dürer, das Scheurl als ein besonderes Meisterwerk hervorhebt und als das Martyrium der zehntausend Ritter bezeichnet. Das Mittelbild des Dürerschen Altarwerkes für die Wittenberger Kirche, jetzt in der Dresdener Galerie, hat dem Lukas Cranach unzweifelhaft Anregungen gegeben; man meint sie insbesondere in der Breslauer Madonna wiederzuerkennen, von welcher S. 66 die Rede sein wird. Vom Kupferstich, von den Kenntnisnahmen und Anregungen, deren Verbreitung er ermöglicht, sprachen wir schon. Sodann, es gibt nichts, das verbietet zu meinen, daß unser so vielseitig tätiger Meister nicht hier und da herausgekommen sei. Zufälle sind es, bei dem Stande der Quellen über ihn, wenn wir einmal erfahren, welche Reisen er gemacht; Zufall ist es u. a., wenn wir von Hans Cranachs italienischer Reise erfahren, vielleicht wüßten wir gar nichts von ihr, wenn er dort nicht gestorben wäre. Zum jungen Meister jener Zeit gehört vorher das Wandern, das hat von dem Vater gegolten wie es von dem Sohne gilt, es ist so selbstverständlich, daß davon gar nicht viel erzählt wird. Die niedermainische „Pseudogrünewald“-Art, von der schon die Rede war und noch wieder sein wird, haben dem Hans Cranach anscheinend gar nicht allein die eigenen Wanderjahre, sondern hat zu Teilen schon der Vater dem Sohne vermittelt und in ihm fruchtbar werden sehen. Das eigenste in Cranach ist seine echte und innige Freude an der Natur. Sie macht ihn zu dem poetischen Landschafter, als der er sich am nächsten mit dem etwas jüngeren Albrecht Altdorfer berührt, und durch sie vor allem erscheint er uns auch so unmittelbar deutsch.



Abb. 44. Herzogin Katharina. Dresden. Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 80.)

Für die künstlerische Persönlichkeit des Lukas Cranach war uns schon eine wichtige Quelle jene Widmungsepistel des Dr. Scheurl, dadurch, daß wir die gemütlich freundschaftliche Ironie des feinen Nürnbergers in ihr mit nachweisbarer Deutlichkeit erkannten. Um auf sie noch einmal zurückzukommen: unanfechtbar wird sie, sofern sie im übrigen nur mehr hindurch zu empfinden ist, durch die scherzende Apostrophe über das Imperfektum und Perfektum (vgl. S. 17). Denn wir haben das Bild, das hierzu den Anlaß gab, und es ist aus demselben Jahre 1509. Lucas Chronus faciebat Anno 1509 steht auf dem Täfelchen, das an der Säule des Mittelbildes in dem Altarwerke (Abb. 9) hängt. Da haben wir das ominöse faciebat, worüber sich der bessere Stilist amüsiert. Und die Gräzisierung „Chronus“, die hier 1509

auftaucht, verschwindet sofort wieder. Aber in dem Briefe des Gelehrten vom gleichen Jahre steht sie noch. Ist wenigstens sie dort nun ernsthaft, oder vergnügt sich auch in ihr der feine Schalk? Hat er bewirkt, daß „Chronus“ so schnell wieder verschwand?

Die Antwort liegt vielleicht darin, daß Scheurl vorgezogen hat, für die eigene Person keinen klassischen Lateiner- oder Griechennamen herauszutifteln. Und schon darin, daß es ihn vergnügt, sich als Schalk zu geben, ist viel gesagt. Vergessen wir nicht, daß Scheurl in Nürnberg aufgewachsen ist, in einem wichtigsten Mittelpunkt der deutschen Kunst, in einer Stadt, deren Kulturleben von den Familien seiner Art geradezu mitgetragen war und erst ermöglicht wurde. Vergessen wir ferner nicht, daß er der Freund Dürers und daß Dürer nicht bloß ein sehr feiner, sondern auch ein im stillen sehr menschenkundiger Kopf war, eine Natur, wie wir sie auch heute unter den abgestempelt deutschesten Malern antreffen. Hier wurzeln am Ende die Möglichkeiten und die Fähigkeiten für die liebenswürdigen Sottisen des jungen Dr. Scheurl, der in Wittenberg der nichts weniger als lokalpatriotische Überlegene bleibt und bald wieder in seine Vaterstadt heimkehrt. Worauf aber dies alles abzielt: in diesem Lichte haben wir vielleicht nun auch sein mehrmals wiederkehrendes und dick mit amüsanten Belegen verziertes Lob des „schnellsten“ Malers zu betrachten. Es will uns bedünken, daß aus diesem Eigenschaftsworte noch ein anderes, nur leicht mitangedeutetes zu ergänzen ist. Auch die Geschicklichkeit des Meisters mit seiner rasch wachsenden Cranachschen Werkstatt macht ihn zu dem Schnellsten, Leistungsfähigsten, nicht bloß die eigene ausübende Emsigkeit. Aber auch die geistige Anteilnahme, womit er seine Augen offen hat, was andere Meister vermögen, steigert diese Geschicktheit.



Abb. 45. Herzog Heinrich der Fromme. 1537. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 80.)

Wenn wir nun zu den Gemälden einzeln übergehen, sind voran zwei zu erwähnen, die erst neuerdings dem Cranach zugewiesen worden sind, von Fr. Rieffel und anderen, auch von Flechsig. Das eine ist das schon S. 18 erwähnte Bildnis des Wiener Rechtslehrers Dr. Reuß im Germanischen Museum. Behandlung von Landschaft, Kleidung, Haltung, sodann der, man möchte sagen, photographisch gut erfaßte Ausdruck des selbstsicher beschränkt dreinblickenden, nichts weniger als weltmännisch aussehenden Gelehrten, überhaupt die ganze Weise macht die Deutung auf Cranach, und gerade auf den stark erfassenden Cranach dieser Jahre, überzeugend.

Das andere Bild ist der jetzt in der Schleißheimer Galerie befindliche Christus am Kreuz (Abb. 2) aus dem Kloster Attel am Inn, etwas südlich von der merk-

würdigen bayrischen Stadt Wasserburg. Das Bild hat einerseits die engste Verwandtschaft mit den S. 20 erwähnten frühen Holzschnitten, und andererseits hat es sie mit baldigen unzweifelhaften und datiert bezeichneten Cranachschen Gemälden. Die Landschaft im ganzen ist echt Cranachisch, die Behandlung des Baumschlags desgleichen, die gewisse Unruhe in den Bäumen zeigen auch Holzschnitte genug aus der nächsten Zeit. Und entsprechend gilt es von der Behandlung und der gewandlichen Ausstattung der Personen, daß alles dies auf weiteren Gemälden unseres Künstlers wiederkehrt. Die Jahreszahl 1503 steht darauf. Eine solche Datierung zeitlich nach dem Holzschnitt von 1502, aber nicht lange danach, ergäbe sich auch schon aus der im Vergleich mit den Holzschnitten gemilderten Leidenschaftlichkeit, die zu den ruhigen jüngeren Bildern herüberführt. So ist uns hier ein Werk vorliegend, das zur Beurteilung des reifenden einunddreißigjährigen Künstlers und zur Anschauung seiner Art von hohem Werte ist.



Abb. 46. Männliches Bildnis. Heidelberg.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden.
(Zu Seite 80.)

Und nun von allen Cranachschen Werken das lieblichste und schönste! Die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (Abb. 3), beim Verkauf der erlesenen kleinen Galerie aus dem Palazzo Sciarra-Colonna in Rom in den Besitz des verstorbenen Dr. Konrad Fiedler, des feinsinnigen Mäcens der Marées und Ad. Hildebrand, gelangt, dann in den des Generalmusikdirektors Hermann Levi in München und nunmehr nach dessen Tode in das Berliner Kaiser Friedrich-Museum. Die Datierung lautet LC und 1504. Die Birke, Bäume und Baumschlag überhaupt, finden und zeigen sich wie auf dem Christusbilde von 1503. Der Mantel der Maria ist ganz derselbe; aber das zu jener Zeit modische Kopftuch fehlt, die blonden Haare der Jungfrau wallen aufgelöst herab, schon auf die viel wiederkehrende Cranachsche Weise. So vieles, was später von der Cranachschen Werkstatt zur Manier gemacht worden ist, findet sich hier. Denn daß sie in ihren



Abb. 47. Johann Friedrich als Bräutigam. Weimar.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden.
(Zu Seite 82.)

persönlichen Eigenschaften und Merkmalen manieriert werden, scheint ja fast unausweichlich — und psychologisch begreiflich genug — das Schicksal der Künstler zu sein, welches ihnen durch ihr gesichertes Ansehen und ihren Ruhm zum Danaergeschenk beschert wird. Das gilt in unserem Falle von der Burglandschaft, die später in der Cranachschen Werkstatt etwas Mechanisches bekommt, gilt von der Augenstellung und dem naiven Reiz der Maria; weniger gilt es von der — ähnlich so bei den Altniederlanden vorkommenden — liebevoll ausführlichen Behandlung des Vordergrundes, die bei dem Vater Lukas etwas episodisch bleibt, aber, wenn die Zuweisungen richtig sind, später zeitweilig wieder den Hans Cranach reizt. Es gilt aber vor allem noch von der Farbe jenes Werkes von 1504, die leuchtend und köstlich ist, stark und satt in dem frischen Kontrast des vielen, fein abgestimmten kräftigen Rot und der sonstigen Farben in den Gewändern und des landschaftlichen Grün; wie gesagt, leuchtend und glänzend, aber ohne das trocken Lackartige im hellen Farbenglanz der späteren Werke unter „Cranachscher“ Firma. Das Bild macht in seiner koloristischen Kraft alle anderen im gleichen Zimmer des Museums „tot“, wo es mit solchen Dürers und Hans Baldungs hängt. Aber es macht auch den späteren Cranach tot, soweit er im selben Kabinett vertreten ist. Im ganzen ein Gemälde, von dem es früher, aus allen soeben hervorgehobenen Eigenschaften, schwer fiel, zu glauben, daß es Cranachisch sei, weil man eben an dem Durchschnitts-Cranach, dem Typus der Werkstatt, den Meister maß. Aber umgekehrt liegt es: hier steht er selber, der Zweiunddreißigjährige, und hebt sich klar von seiner künftigen Werkstatt ab; hier tritt sein Können uns reif und selbständig entgegen, dadurch nicht gemindert, daß wir auch in diesem Werke noch zergliedern können, wer und was aus seiner ganzen Zeit heraus ihn künstlerisch gelehrt hat und wem er früher oder später Einzelheiten abgesehen.



Abb. 48. Prinzessin Sibylle von Kleve als Braut. Weimar.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden.
(Zu Seite 82.)

So unvermittelt der Übergang von diesem zu dem Gemälde von 1505 erscheint, das wir als Abbildung 4 reproduzieren, ist doch auch dieses ein Cranachsches Bild, in das als solches man sich leicht hineinsieht. Die Zusammendrängung der Gestalten entspringt der Aufgabe: die „vierzehn Nothelfer“ sind es, die in den Raum zu bringen waren, oder die Notheiligen, von denen der Gläubige der alten Kirche die Hilfe in besonderen Nöten erwartet. Es sind der Regel nach der Bischof Dionysius, der die Hand an den Kopf hält, weil er diesen als Enthaupteter selber tragen muß, Ägidius mit der Hindin, Vitus mit dem Hahn, Bischof Erasmus mit der Haspel und den daraufgewickelten Gedärmen, Cyriacus mit dem gefesselten Drachen, Margaretha mit dem geflügelten Drachen, Barbara mit dem Turm, Mauritius mit der Fahnenlanze, Acatius, Blasius mit der Kerze, in der Mitte Christophorus mit dem Christuskinde und dem mächtigen Naturstab, Eustachius mit dem Hirsch, Georg der Märtyrer, Pantaleon, und endlich die da sein sollte, aber hier vertauscht ist, Katharina. Das Bild war kein selbständiges, sondern gehörte nach chronikalischen Nachrichten zu dem großen Altarwerk in der Stadtkirche zu Torgau, das Friedrich der Weise und sein Bruder Johann zusammen zum Andenken an Johanns 1503 gestorbene Gemahlin Sofie von Mecklenburg gestiftet hatten und das 1505 eingeweiht wurde; 1694 ist das übrige Werk beseitigt worden. Für die innere, künstlerische Chronologie Cranachs ist das Gemälde, bei seiner sicheren Datierung durch die Nachrichten, von hohem Wert, und es wird uns nun in der Reihe der übrigen, die sicher auf ihn persönlich zurückgehen, leicht vertraut durch immer wiederkehrende, darunter sehr äußerliche Züge, beispielsweise Kopfhaltung, Bart und Baumstammbehandlung bei dem Christophorus, namentlich durch die Rinde und die Art, wie die Zweige am Baum gebrochen sind. Daß das Bild, wenn auch nicht von der Lokaltradition, so dagegen von den

Kunsthistorikern als Cranachisches abgelehnt oder doch zweifelnd behandelt wurde, wird dadurch verständlich, wie Flechsig mit Recht bemerkt, daß eben stets von den späteren Bildern der Cranachschen Werkstatt ausgegangen wurde als vermeintlich maßgebenden für die Eigenart des Künstlers.

Dieselben Umstände oder Betrachtungen, wenn wir sie uns klar gemacht haben, kommen auch zur Hilfe, um zwei Bilder von 1506 nun leicht als Cranachische hinzunehmen und zu erkennen. Nämlich das Altarflügelbild in Dresden mit drei weiblichen Heiligen (Abb. 5) und dem an die „Ruhe auf der Flucht" erinnernden Vordergrund, nebst der für deutsche Kulturhistoriker interessanten Wehrburg im Hintergrunde, und die gleichfalls schon aus solchen äußerlichen Nebengründen, baugeschichtlich und kostümgeschichtlich, höchst interessante Marter der heiligen Katharina, die sich ebenfalls in der Dresdener Galerie befindet (Abb. 6). Die beiden Bilder, die somit in Dresden wieder durch Zufall zusammengekommen sind, gehörten auch ursprünglich zusammen, als Altarwerk; der fehlende Seitenflügel befindet sich in Lützschena im Besitz der Speck von Sternburgschen Familie. Man hat sich früher gewunden, diese Werke dem Cranach zuzuerkennen, und hat bei der nicht zu übersehenden Bezeichnung „1506 L C" sogar einen gesonderten „Meister L C 1506" konstruiert. Die Bilder stehen aber nicht nur unter sich, sondern auch mit den sicher Cranachschen Werken derselben Zeit in der allerengsten Verbindung.

Das Letztgesagte bezieht insbesondere auch das in Wörlitz befindliche Altarwerk ein (Abb. 7 und 8). Auf den Flügeln erscheinen Friedrich der Weise und Johann mit ihren Schutzheiligen, Bartholomäus und Jacobus dem Älteren; das Mittelbild stellt Maria und das Christuskind mit der heiligen Katharina und heiligen Barbara dar. Die Haare der heiligen Frauen sind aufgelöst in der uns schon bekannten Weise, der Heiligenschein ist wie bei der Ruhe auf der Flucht behandelt, bei der Jungfrau tritt hinzu der an Bernardino Luini erinnernde, über die Stirn fallende feine Schleier, der späterhin ebenfalls ein häufiges Requisit bei Bildern aus dem Cranachschen Malerhause geworden ist. Auch Schwächen treten schon ein, insbesondere in der Zeichnung des Christusknaben, oder wenn nicht Schwächen, dann Fragen nach der Eigenhändigkeit. Bei der Vergleichung mit den köstlich lebendigen Kindern der Ruhe auf der Flucht drängen sich diese Dinge besonders sinnfällig auf. — Aber dafür regt das Mittelbild in anderer Weise wieder Fragen von großem Interesse an. Sie liegen erstlich in dem Kopf der Maria selbst. Diese Fragestellung beantwortet sich auch dadurch noch nicht erschöpfend, daß man im Kopfbau und der Stirnform der Maria etwas Altniederländisches oder Memlingsches — nicht durchaus und nicht kopienhaft, wohl aber mitwirkend — finden könnte. Wiederum die Löckchen der Katharina haben etwas wohlbekannt Italienisches, und die Farbengebung wirkt „ganz fremdartig, man glaubt, ein oberitalienisches Bild vor sich zu sehen". Ohne Konkretes aussprechen zu wollen, wird uns doch, als sei in der Zwischenzeit vor diesem Bilde, also nach jenen vorhin besprochenen älteren, von unserem Meister fremden Bildern mancherlei abgesehen worden, an einer Stätte, wo solche in entsprechender Weise zusammenkamen. 1508 war Cranach in den Niederlanden. Für unser Bild hier, das Wörlitzer Altarwerk, kommt die zeitliche Zuweisung „keinesfalls vor 1507" in Betracht. Das ist eine Zuweisung, die die Umwandlung in 1508 oder 1509 ertragen würde.

Von dem großen Altarbilde von 1509, das Lucas Chronus faciebat (Abb. 9), ist schon gesprochen worden. Auch hier wieder verspüren wir stark die neue fremde Anregung und wie sie sich mit der eigenen Art vermählt, in Äußerlichkeiten, wie dem Fußboden, aber auch in der ganzen inneren Weise; das Werk insgesamt ist ein Zeugnis kräftigen inneren Neuanlaufs, der freilich nicht in allem ganz nachhaltig bleibt. — Von 1509 ist ferner das Bildnis Dr. Christoph Scheurls, auf das dieser am 1. Oktober schon Bezug nehmen konnte, gemalt im 28. Lebensjahre des Gelehrten (Abb. 10). Die Aufschrift, die Scheurl selbst bestimmt hat und in dem Briefe erwähnt, ist nachmals durch Überpinselung entstellt worden, sie muß richtig heißen:

Si Scheurlus tibi notus est, viator (nicht major),
Quis Scheurlus magis est, an hic, an ille?

„Wenn Scheurl dir bekannt ist, Fremder, wer ist mehr der Scheurl, er selbst oder dieser hier?" —

L C, die Schlange und die Zahl 1509 bezeichnen das älteste der Cranachschen Venusbilder, in der Petersburger Eremitage (Abb. 11). Nicht die älteste Darstellung dieser Art von ihm, es kommen schon vorher unter den Holzschnitten eine Venus und ein Parisurteil vor. Aber als Gemälde. Die Venus hat den Kopf der Madonna von der Ruhe auf der Flucht, ein klein wenig gröber, ohne an Freundlichkeit zu verlieren, vielleicht ein paar Jahre älter geworden. Das ganze Bild ist uns, wenn wir unwillkürlich die unzähligen „Cranachschen" Venusbilder, Lucrezien, Judith, Nymphen usw. mit und ohne große buntfarbige Hüte im Kopf haben, zunächst fremder als diese, und es ist doch, bei manchen ästhetischen oder zeichnerischen Beanstandungen, die wir oben und unten an diesem Körper vorzubringen haben, das sympathischste von allen. Es ist das schon durch den Wegfall von weiterem Firlefanz, als was die Halskette und der Schleier hier nicht angesehen zu werden brauchen; überhaupt durch die innere Energie, womit an die Aufgabe herangegangen ist, und den wahrheitsliebenden Naturalismus, der leitend war, im Verein mit einer feinen und weichen Ausdruckgebung. Ähnliches gilt von dem Amorjungen, wo sich nun freilich schon die zeichnerische Behandlung der Füße ankündigt, die in etlichen nicht viel späteren Bildern der Cranachschen Produktion recht qualvoll anzusehen wird. Der Untergrund, worauf die Venus steht, kehrt von nun an häufig so wieder; die liebevolle blumige Gras- und Kräutersorgfalt hat sich auf einen vorderen Streifen eingeengt, und an die Stelle tritt ein einfacher steiniger Erdboden. Wichtigkeit und Stolz der Aufgabe auf Seite des Künstlers merken wir sowohl durch das lebensgroße Format, wie durch die Bezeichnungsweise.



Abb. 49. Bildnis eines jüngeren Mannes. Schwerin.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden.
(Zu Seite 82.)



Abb. 50. Luthers Vater. Wartburg.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 83.)

Aus dem Reichtum der nun im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts entstehenden Gemälde — zu deren Fülle jeweils die Holzschnittproduktion der betreffenden Jahre im umgekehrten Verhältnis steht — können wir nur noch eine Auswahl zur Besprechung bringen, die sich an unsere Abbildungen anschließt. Es handelt sich, bis auf ein paar Bildnisse, durchweg um religiöse Stoffe, zum Teil um Altarwerke für Kirchen, zum andern Teil doch um Gemälde mit religiösem oder biblischem Inhalt. Ein Bedauern läßt sich hierbei nicht unterdrücken, in dieser Monographie mindestens für diese Jahrzehnte nicht das ganze Cranachsche „Werk“ in Wiedergaben vereinigen zu können. Es würden dann besser die Bezüge zwischen den Bildern hin und her hervortreten, sie würden die gewisse Isolierung verlieren, worin sie nun jedes erscheinen; so stehen sie allzusehr als Einzelvertreter, als betontere Typen da, haben untereinander mehr Verschiedenheiten, als der Fall wäre, wenn die Verbindungen und Übergänge, die in Gestalt von anderweitigen Gemälden oder auch in Holzschnitten vorliegen, nicht hätten unterdrückt und von der Auswahl ausgeschlossen werden müssen. Aber dies ist ein Bedauern, dem bei der Fülle der Cranachschen Produktion nur durch ganz umfassende und weitschichtige Veröffentlichungen abgeholfen werden kann.

Zunächst eine Reihe von Madonnen. Die „unter den Tannen“ in Breslau ist, dem Künstlerzeichen nach zu schließen, das hier als Gravierung des Siegelringes (unten links) angebracht wurde, 1509 bis 1514 oder, näher gesagt, 1509 bis 1510 entstanden (Abb. 12). In diese Jahre deuten auch, durch den Vergleich mit ihren Doppelgängerinnen auf derzeitigen Altarbildwerken, das Gesicht und Gewand der Maria, während Tanne und Birke uns zeigen, wie die landschaftlichen Lieblingscharaktere älterer Werke bei dem Meister sich erhalten und gerne noch wieder benutzt werden.

Der Schleier, der hier noch einfach, in der älteren Art, lose übergehängt ist, erscheint dann arrangierter, wenn man nicht sagen will, kostümlicher und deutscher, in dem Merseburger Flügelaltar; spätere Gepflogenheiten der Cranachschen Werkstatt deuten sich in der technischen Behandlung dieses Schleiers an. Das Werk (Abb. 13) muß den Stifterwappen nach, die sich früher noch darauf befanden und erst bei neueren „Wiederherstellungen“ vertilgt wurden, vor 1517 entstanden sein. Es weist aber durch Einzelheiten noch bestimmter in die Zeit um 1514 und die damaligen Gewöhnungen innerhalb der Cranachschen Werkstatt hinein; so auch durch die Figur des heiligen Hieronymus auf dem linken Flügel — links und rechts immer vom Beschauer genommen — nebst seinem schrecklichen, affenartigen Löwen.

Das Kopfband, wie die weiblichen Figuren des Merseburger Altarwerkes, zeigt auch die Madonna auf der Holzbank, im Besitz des Freiherrn von Heyl in Darmstadt (Abb. 14). Sie hat in jeder Beziehung etwas für Cranach Ungewöhnliches, und dabei geht etwas Freies, ja Großartiges eigentümlich durcheinander mit etwas Grobem und Oberflächlichen, um nicht zu sagen Unkünstlerischen. Letzteres zum Teil im Gewand und namentlich in der schülerhaft, aber auch schülereifrig wirkenden Burg. Aber das wirkt auch wieder unzweifelhaft „Cranachisch" und weist im Zubehör so vieles uns Wohlbekanntes auf. Weiteres hierüber hinaus soll nicht vermutet oder doch nicht ausgesprochen werden. „Als Werk Lukas Cranachs kann es" (das Bild) „jedoch nicht im geringsten bezweifelt werden. Mit dem Pseudogrünewald, an den man gedacht hat, hat es nichts zu tun." Flechsig, dem ich diesen Satz entnehme, setzt es in die Zeit von 1513, also etwas vor jene Datierung des Merseburger Bildes. Weitere Madonnen aus der Mitte oder der beginnenden zweiten Hälfte des Jahrzehntes geben unsere Abbildungen 32 bis 40 wieder, alle nicht so eng übereinstimmend, um nicht der Vergleichung vielen Reiz zu bieten. Sie werden zum Teil noch zu besprechen sein.



Abb. 51. Luthers Mutter. Wartburg.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 83.)

Dann wieder zwei ganz „fremdartige" Cranachs. Zunächst die Maria auf der Mondsichel mit Stifter, im Privatbesitz in Darmstadt (Abb. 15). Das schöne und eigenartige Bild, bei welchem Friedrich der Weise der Stifter war, ist insbesondere von Wichtigkeit gewesen für die Frage des „Pseudogrünewald".

Um auf diese vielerörterte Frage möglichst kurz einzugehen: eine Anzahl Gemälde waren um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts dem großen Koloristen Mathias Grünewald von Aschaffenburg, dem einflußstärksten Lehrer der deutschen Kunst neben Dürer, zugeschrieben worden. Allmählich, seit den siebziger Jahren, erkannte man, daß diese Zuteilung unmöglich sei, erkannte die unabweisbaren Zusammenhänge irgendwie mit Cranach, und so wurde ein „Pseudogrünewald" aufgestellt, den man örtlich in die Nähe Cranachs rückte. Weiter ging L. Scheibler, der keinen Anstand mehr nahm, eine Anzahl von Werken des Pseudogrünewald für eigenhändige Cranachsche zu erklären; schon wies dieser feinere Eindringer, der aber als solcher natürlich noch unbeachtet oder unverstanden blieb, darauf hin, daß man überhaupt Cranach bisher falsch beurteilt und ein unrichtiges Bild von ihm sich geschaffen habe, nämlich nach den vielen Werkstattbildern der späten Zeit. Inzwischen wurde archivalisch ein Meister Simon in Aschaffenburg entdeckt und dieser nun einigermaßen mechanisch und gewaltsam, wozu solche gelehrten „Funde" ja leicht führen, für den Pseudogrünewald in Anspruch genommen. Hierin lag also der Zwang, den Pseudogrünewald wieder von Cranach zu trennen, woran sich von anderer Seite

her auch Hub. Janitschek beteiligte, der im übrigen die Hypothese mit dem Simon von Aschaffenburg nicht ohne weiteres gelten ließ. Die gesonderte Existenz des Pseudogrünewald bestritt dann von neuem Fr. Rieffel, und daraufhin rückte Cranach den Forschern abermals in diese Stelle ein, bis endlich Flechsig die schon früher mitgeteilte Lösung aufgestellt hat. Sie schließt, was von erheblichem Belang ist, ein, daß an den so gedeuteten Pseudogrünewald, nämlich Hans Cranach, dann auch noch eine ganze Anzahl ausdrücklich Cranachisch signierter Bilder zuzuteilen seien. — Bei der Flechsigschen Ansicht kann nun aber die Madonna auf der Mondsichel nicht länger, wie es früher geschah, für den als Hans Cranach allzu jungen „Pseudogrünewald", sondern nur noch für den älteren Cranach selbst in Anspruch genommen werden, da sie nach allem Anschein in die Jahre 1514 bis 1515 zu datieren ist. Das gleiche gilt von der in die zweite Hälfte des Jahrzehntes fallenden heiligen Anna selbdritt (Abb. 16), die in der Farbengebung mit dem Darmstädter Mondsichelbild enge Verwandtschaft hat und Reifes und Kindliches, Altbekanntes und Neuartiges eigentümlich durcheinander zeigt, woraus am nächsten liegen würde, Vermutungen auf Vater und Sohn zu ziehen.



Abb. 52. Luther. Schwerin. (Zu Seite 84.)

In die Jahre 1515 bis 1516 zu setzen ist die heilige Nacht in Berliner Privatbesitz, die mit ihrem Helldunkel und ihrer zeichnerischen Feinbehandlung eigentümlich denken läßt an seine Farbenholzschnitte der Zeit (Abb. 17). Den Jahren nach steht nahe der Bethlehemitische Kindermord im Dresdener Museum (Abb. 18), der noch vor kurzem zu den unbeglaubigten Gemälden Cranachs gezählt wurde. Mit einer im großen Historienbilde schwelgenden Liebe — wozu dieser Stoff ja öfter dienen konnte — ist das Detail behandelt; die ganze maximilianische Zeit mit ihren Turnieren und Triumphzügen wird uns lebendig, und so wird dieses Bild nebenbei auch wieder zu einer Hauptquelle für Kostümliches. Dieselbe Art, wie die Zuschauer über ihrer Brüstung angebracht sind, haben Cranach und seine Werkstatt früh und spät benutzt (vgl. dafür Abb. 86). Ein starkes Leben ist in dem Werke und prägt sich mit Lust und Gewalt der Empfindung in dutzendfältigen

Kleinigkeiten aus, noch in dem heimlichen nervenstarken Humor, womit in dem darmartigen Gewimmel der toten Kinder einige der Posituren gegeben sind. Es sei noch erwähnt, daß, während Flechsig aus inneren Gründen die obige zeitliche Datierung verteidigt, sich andere, wie K. Woermann, nicht ganz davon überzeugen lassen wollten und das Bild lieber in die Zeit der „vierzehn Nothelfer“ weisen. Nach dem Temperament, wenn man nach diesem allein gehen wollte, schiene es in der Tat eher in diese relativ jugendliche Zeit des Künstlers zu gehören. Sollte man aus dem Kostüm und, was etwas für sich ist, aus dem spürbar sich betonenden Kostümsinn entscheiden, so würde man zeitlich wiederum eher etwas hinuntergehen, in die späteren Lebensjahre des Kaisers Maximilian. Dessen Hauptaufträge, die kostümlichen Szenenfolgen, fallen in das zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts, und es wäre keine Versündigung an Cranach, anzunehmen, daß er auch daran ganz gerne würde beteiligt gewesen sein.



Abb. 53. Luthers Frau. Schwerin.
Nach einer Photographie von F. & C. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden.
(Zu Seite 84.)

Etwa 1515 bis 1516 ist die Anbetung der Könige in Gotha (Abb. 19) entstanden, welchen Stoff Cranach um diese Zeit mehrfach behandelt hat. Ein Bild „von schöner frischer Färbung, weicher Behandlung, feinem liebenswürdigen Ausdruck“ (Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei); die Köpfe der Könige finden sich auf stoffverwandten Bildern dieser Jahre wieder.

Ein immer wieder gerne von unserem Meister aufgenommenes Motiv ist die Verlobung der heiligen Katharina. Das in Wörlitz befindliche Gemälde (Abb. 20) gehört in das Jahr 1516, während das in Budapest (Abb. 21) erst etwas später zu setzen scheint. Jedenfalls hat es mit dem Wörlitzer Bilde und einigen anderen aus diesen Jahren die außerordentliche Länge im Unterkörper der erwachsenen Hauptfiguren gemeinsam; man erschrickt ordentlich bei dem Gedanken, daß diese Frauen aufstehen könnten. Mit Recht, wie die heilige Katharina und heilige Barbara (als Pendants) in Dresden zeigen, die wirklich stehen (Abb. 22). Nicht mehr ist diese Überlänge der Fall bei der (sitzenden) heiligen Anna selbdritt in Berlin, die schon dadurch aus



Abb. 54. Kurfürst Friedrich der Weise. Görlitz. Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 84.)

diesen Jahren herausgerückt wird (Abb. 23). Dahin deutet auch der als Hintergrund verwandte Vorhang, der nicht vor 1518 begegnet und erst seitdem aufgekommen ist, um nun vielfach in dieser bequemen Weise, mit der Hinzutat von kleinen durch den Vorhang beschäftigten Engeln, verwendet zu werden.

Ein Bild ungefähr von 1515 ist der heilige Hieronymus, den die Cranachsche Werkstatt eben so gerne und oft dargestellt hat, wie die übrige Zeit auch (Abb. 24). Es fordert von selbst heraus zur Vergleichung im Landschaftlichen und in der sonstigen Behandlung mit dem Christus am Ölberg der Dresdener Galerie (Abb. 25). Der Christus an der Säule von 1515 (Abb. 26) gibt uns wieder einmal Cranachsche Innenarchitektur zu schauen und, wichtiger, ein paar ganz vortreffliche Köpfe zu studieren.

Gewissermaßen einmal die Profilstellung, einmal die zugewandte Front vertretend, zeigen sich die zwei von uns abgebildeten unter den verschiedenen Kreuzigungen, die Cranach in dieser Zeit gemalt hat. In der Berliner Darstellung (Abb. 27) finden wir uns an das Gemälde von 1503 erinnert; die charakteristischen Verknotungen oder der bauschende Flug der Hüftschurze kehren bei den Gekreuzigten wieder, ebenso der freilich von selbst gegebene düster gewaltige Himmel und die Gestalten von Johannes und Maria. Aber sofort springen uns auch die inneren Unterschiede gegen 1503 in die Augen. Die Reihe der Jahre wird uns klar, über die hinüber der Meister sich seines alten Bildes erinnert, und wir spüren dennoch die Liebe, womit es geschah, spüren die schon gerne an früher Gegebenes zurückgreifende und sich anlehnende Phantasie. Ist diese Kreuzigung von 1515, so ist etwas später, etwa 1518, die in Frankfurt befindliche (Abb. 28) entstanden. Hier drängt sich sowohl der Vergleich mit den alten Holzschnitten auf, wie mit der Magdalena in der Kreuzigung von 1515, während andere Gestalten und Gesichter in Gemälden eben dieser neuen Zeit ihre genaue Wiedervertretung haben. Der Schurz ist deutlicher als je nach Dürers Dresdener Kreuzigung von 1506.

Schwierigkeiten hat die Zuweisung der Höllenfahrt und Auferstehung gemacht, die sich in der Stiftskirche zu Aschaffenburg befindet (Abb. 29). Janitschek setzte sie in den Anfang der zwanziger Jahre. Flechsig neigt mehr der Zeit von 1515 zu, auf Grund starker Anklänge in den Gesichtern an sichere Gemälde des älteren Cranach aus dieser Zeit.

Die Datierung 1518 für das im Leipziger Museum befindliche Gemälde Der Sterbende (Abb. 30) ist gegeben durch die Widmungsschrift um den Oberteil des Bildes. „Dem besten Vater — nämlich dem 1490 gestorbenen Arzte Valentin Schmitburg — stiftete es Heinrich Schmitburg zu Leipzig, Doktor der Rechte“; in der dortigen

Nikolaikirche war dieses gemalte Epitaph aufgerichtet. Was Cranach hier in ein Gemälde gebracht hat, sind die herkömmlichen Darstellungen der „Ars moriendi“, einer der bekanntesten Buchgattungen damaliger Zeit, die schon vor der Erfindung der Buchdruckerkunst in Tafeldrucken, d. i. hölzernen Stereotypdrucken, hergestellt und verbreitet worden war. Es ist der alte Streit des Himmels und der Hölle um die Seele, was hierin dargestellt wurde; aber in dem Cranachschen Bilde ist der echte mittelalterliche Geist und vielleicht auch die echte Werkheiligkeit nun doch schon heraus. Würde man aber derartiges auf Kosten des Künstlers setzen können? Ich denke, schwerlich. Cranach tat seinen Bestellern nicht weh. Aber die Leipziger Stimmungen waren wieder zunächst durchaus nicht für Luther. So bleibt hier mancherlei offen zu fragen, gerade worüber man so gerne Bestimmtes wüßte. — Priester, Arzt und Notar walten in bekannter Weise ihres beruflichen Amtes, der letztere schreibt als Testament (lateinisch): der Testator vermacht seine Seele Gott, seinen Leib der Erde, seine Güter den Verwandten. Letztere sieht man ja auch schon tätig, und ein Teufel hält ihnen zuvorkommend die Schatzkiste auf. Nach der Seele aber, die schon jetzt zur Entscheidung ihres Schicksals steht, öffnet die Hölle ihren Rachen. Die Lebensalter des Verstorbenen präsentieren sich auf dem Bildraum über ihr in wenig anmutigen Symbolisierungen, gegenüber hält ein Engel die Zettelchen mit den „guten Werken“. Und diese Aufschrift sieht unzweifelhaft echter und älter aus, als oben rechts die Salvacio ex agno. Sie sagt ja allerdings dasselbe, wie die Querüberschrift, die den Inhalt des 144. Psalms bündig zusammenfaßt. So begegnen sich — doch vielleicht nur im jetzigen Zustand des Bildes! — die alte und die neue Rechtfertigungslehre auf derselben Tafel.

1785 wurde das Bild von seinem Platze in der Nikolaikirche entfernt und auf den Boden, das Gewölbe der Kirche getan. Aber nicht für lange; schon damals war die Zeit im Werden, die für alles deutsche Altertum das lebensvollste Interesse hatte, die Romantik, und als 1815 das Bild mit anderen zusammen auf dem Boden der Kirche gesehen wurde, von dem jungen Kaufmann Quandt, da war die allgemeine Aufmerksamkeit und Freude groß. Auch Goethe sah das Bild nebst den sonst von den Kirchengewölben heruntergeholten, auf der Leipziger Stadtbibliothek, und er berichtete davon mit einer besonderen Lebhaftigkeit in seinem kleinen Aufsatz: „Nach-



Abb. 55. Johann der Beständige. Dresden.
Nach einer Photographie von F. & C. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 84.)

richt von altdeutschen, in Leipzig entdeckten Kunstschätzen.“ „Nicht zu beschreiben ist die Zartheit, womit das Bild“ — der Sterbende — „ausgeführt ist, und vorzüglich haben die größten wie kleinsten Köpfe eine musterhafte Vollendung und Ausführung; auch findet sich sehr selten hier etwas Verschobenes, das in Cranachs Köpfen oft vorkommt.“

Erinnern diese letzten Worte Goethes wieder einmal sehr nachdrücklich an die unwillkürliche Cranach-Vorstellung, die bis vor kurzem jeder von uns in sich trug, so stellt sich dieser allgemeinen Cranach-Vorstellung desto abweichender gegenüber, und



Abb. 56. Verehrung des heiligen Wilibald und der heiligen Walburga. Bamberg. Nach einer Photographie von F. & E. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 84.)

zwar nicht bloß der sonst am meisten „verschobenen“ Augen wegen, der als Abb. 31 wiedergegebene Altarflügel von Schloß Siebeneichen bei Meißen, in freiherrlich von Miltitzschem Besitz. Es ist insbesondere die Äußerlichkeit der festen Heiligenscheine, wie sie sonst die süddeutsche Kunst hat, die uns zunächst gar nicht als Cranachisch in den Sinn will. Aber wiederum brauchen wir nur die Gesichter und Gestalten anzusehen, wie Cranachisch sie sind. Es ist Schülerhaftes in dem Werke, namentlich zeigt solches die nicht bewältigte Fältelung der Schürze, wo die Weise der Werkstatt unbeholfen mit ihrem Gewohnten auszukommen sucht, ohne daß es gelingt. Dadurch, daß

die Cranachschen Saumfalten schnellweg, aber ungeschickt in die Mitte der Schürze gelegt sind, kommt diese verunglückte Wirkung zustande. Flechsig setzt das Bild in die Zeit von 1516 bis 1518 und nennt es „höchst interessant als gemeinsame Arbeit von Lukas Cranach und seinem Sohne Hans“.

Das Madonnengesicht von Breslau (Abb. 12), Darmstadt (Abb. 14), Karlsruhe (Abb. 33) können wir mit zutage liegender Deutlichkeit in weiteren Madonnen verfolgen,



Abb. 57. Christus am Kreuz, verehrt vom Kardinal Albrecht von Brandenburg. Augsburg.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 88 u. 94.)

mit den leisen Abänderungen des Typus, die in solchen Fällen einer ungefähren Wiederholung immer von den Künstlern angewendet werden oder sich von selbst einstellen. Verschiedene dieser Madonnenbilder benutzen nun den schon erwähnten Vorhang. So die in Frankfurt „mit dem grünen Vorhang“, in Flechsigs Reihenfolge etwa 1525 bis 1530 datiert und als Werk des älteren Lukas nicht bezweifelt. Sie ist schlecht erhalten, größtenteils übermalt. Ferner begegnet der Vorhang in der sehr bekannten

Maria mit dem Jesuskinde oder Madonna mit der Traube der Münchener Pinakothek (Abb. 35). Eine Notiz auf der Rückseite setzt das Bild in das Jahr 1512, wozu der genannte Forscher bemerkt: „und doch spricht nicht nur, sondern schreit alles in dem Bilde gegen diese Jahreszahl: Maria und das Kind, die Engel, die Landschaft, die Farbengebung, die Form der Schlange“ (der Künstlerbezeichnung), „das alles weist auf eine viel, viel spätere Zeit, auf das Ende der zwanziger Jahre.“ Vielleicht läßt sich hierzu sagen: die Art, wie der Vorhang verwendet und die herkömmliche Landschaft noch nicht erspart ist, deutet eher darauf, daß diese Art Hintergrundfüllung noch einigermaßen neu war und erst probiert wurde. Sie deutet noch nicht so sehr auf die spätere Zeit, welche dann mit dem Vorhang immer zwei Zwecke auf einmal erreichte: größere Bequemlichkeit in der Herstellung und größere innere Ruhe im Bilde. Eine weitere, für sich weisende Handhabe bietet sich für die nähere Untersuchung noch: die spezifische Art der Verzeichnung in Armen, Schulter und Füßen des Christuskindes. Läßt man den „Eindruck“ gelten, so weist er, mit dem in dem Bilde hervortretenden Temperament zusammen, eher auf ältere Zeit. — Der vollständige Vorhang mit den nun nicht mehr so temperamentvollen, als vielmehr schon konventionell gewordenen Engeln, die ihn halten, begegnet auch bei der Erfurter Vermählung der heiligen Katharina oder richtiger Madonna mit Christuskind, Katharina und Barbara (Abb. 36). Hier wird man dem oft genannten Forscher leicht zustimmen, daß das Bild nicht von 1509 stammen kann, wie einmal auf dem Rahmen gestanden haben soll, und daß 1529 sehr viel einleuchtender sein würde. Eine sehr ähnliche Landschaft, wie bei dem umstrittenen Münchener Bilde, zeigt die Madonna unter dem Apfelbaum in



Abb. 58. Kardinal Albrecht von Brandenburg als heiliger Hieronymus. Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 92 u. 94.)



Abb. 59. Der heilige Hieronymus. Innsbruck.
Nach einer Photographie von F. & C. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 94.)

Petersburg (Abb. 37). Aber das beweist nicht viel; um so weniger, als die Behandlung keineswegs eine identische ist. Die Werkstatt im Wittenberger Flachlande besaß einmal ihren gewissen Vorrat an Motiven für Berglandschaft, und sie arbeitete unverdrossen mit ihm, ob diese Studien nun einst direkt der Natur entnommen oder schon aus Hintergründen anderer Künstler fortgelaufen waren. — In der Behandlung steht diese Petersburger Madonna sicherlich den Bildern näher, die mehr in den Ausgang der zwanziger Jahre weisen; ebenso durch Gesicht, Ausdruck und Gewand der Maria. Es ist die Ruhe und gewandte Sicherheit der späteren Zeit darin. Für die größere und liebevollere Sorgfalt im Detail bietet sich als erklärender Umstand am nächsten der dar, daß ja, wenn solches erwünscht war, die geeigneten Kräfte auch außerhalb der Person des Meisters vorhanden waren, in seiner Werkstatt. Und zwar in erster Linie in seinem Sohne Hans. Der Baumschlag ist in der Tat so behandelt, wie auf Bildern, die mit der größten Wahrscheinlichkeit auf die Tätigkeit Hans Cranachs zurückgehen. Wir möchten eben die große Fragestellung nicht so formulieren: ob Vater, ob Sohn, sondern möchten minder grundsätzlich zuvor allen Spielraum offen lassen, der bei einer so geschlossen in alter zünftischer Weise arbeitenden, sich durch das Künstlerzeichen des Meisters deckenden Werkstatt von selbst nahe liegt. Wir möchten also eine Zuteilung an die verschiedenen Hände in dieser Werkstatt nicht immer nur nach ganzen Bildern, sondern gelingendenfalls auch im einzelnen Bilde in Betracht ziehen, verschiedene Hände als an einem Bilde tätig gelten lassen.



Abb. 60. Das Opfer Abrahams. Wien.
Nach einer Photographie von F. & C. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden.
(Zu Seite 94.)

Gänzlich verzichtet auf ein Hintergrundmotiv ist bei der Madonna mit dem Kuchen in München und bei der Unterbergerschen Madonna in Innsbruck. Für die erstere (Abb. 38) ist die Zahl 1529 durch Aufschrift gesichert, und es war kein Grund, daß sie angefochten wurde. Sie rechtfertigt vielmehr umgekehrt, daß eine Reihe

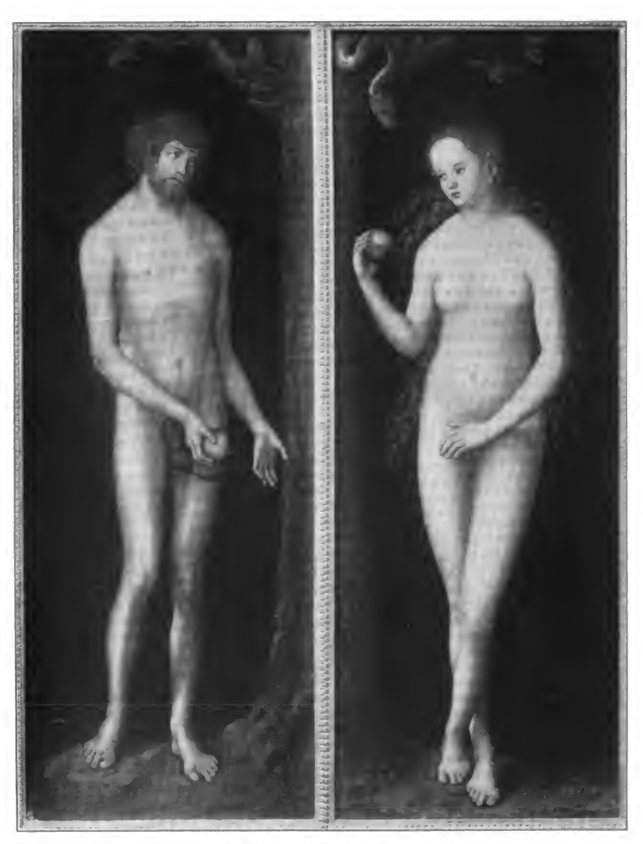


Abb. 61. Adam und Eva. Braunschweig.
Nach einer Photographie von F. & C. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 102.)



Abb. 62. Adam. Dresden.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 102.)

verwandter Bilder aus sonstigen Gründen ungefähr in diese Zeit gezogen wird. — Die Innsbrucker Madonna (Abb. 39) ist dem dortigen Ferdinandeum von der Familie Unterberger geschenkt worden, daher diese Benennung zum Unterschied von der Cranachschen Madonna in der Innsbrucker Pfarrkirche, die den Ruhm hat, die „herrlichste aller Cranachschen Madonnen“ zu sein, von außerordentlicher Popularität in den Alpenlanden, wo sie als wundertätiges Gnadenbild gilt (Abb. 40). Sie wird von Janitschek in das Jahr 1517 gesetzt und kam als Geschenk des ernestinischen Kurfürsten Johann Georg I. an den Erzherzog Leopold, dessen Sohn Erzherzog Ferdinand Karl sie der Stadt Innsbruck schenkte. „Das Oval Marias ist zugespitzter, als das der Madonna mit der Traube, aber das Gesicht bleibt von der zärtlichen Empfindung, welche das entzückend lebendige Kind in ihr hervorruft.“ Sie sieht nach allem, namentlich nach der Schlitzung der Augen, viel jünger aus als 1517, und ist ein rechtes Beispiel für die Relativität des Ruhmes. Der Studienkopf zu ihr kehrt genau wieder in der Venus-Abbildung. — Um wieder auf die Unterberger Madonna zu kommen, die stark übermalt ist, so stutzt man doch, wenn Flechsig bemerkt: „es ist ein spätes Werk, etwa 1540/50 anzusetzen.“ „Die Schlange ist eine plumpe Fälschung, ist in dieser Form ganz unmöglich.“ Sie ist allerdings ungewöhnlich mit ihren auseinandergerissenen Flügeln. Aber zwischen da und „unmöglich“ liegen doch noch große logische Zwischenräume. Namentlich wenn man nicht unter dem Zwange steht, eine bestimmte auf die Schlange aufgebaute Hypothese nun an den Einzelfällen durchführen und sie dadurch beweisen zu müssen. Es fiele sehr schwer, das Bild so weit von den um 1529 gemalten wegzureißen. Überhaupt: wurden wohl noch so nahe der Zeit des Schmalkaldener Krieges aus der Wittenberger Werkstätte Madonnen erwartet? —

In der Zeit der sich vollziehenden Reformation und des seiner bewußt gewordenen evangelischen Bekenntnisses — um in diese Jahre mit anderweitigen Gemäldeserien einzutreten — ist verschiedentlich der der alten Kirche fremdere, neutestamentliche Stoff „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ von Cranach und seiner Werkstatt behandelt worden. Unsere Abbildung 41 gibt von diesen verschiedenen Darstellungen, die sich in Naumburg, Dresden, Leipzig, Augsburg und in England befinden, die erstgenannte aus der Stadtkirche oder Wenzelskirche in Naumburg wieder. Eine Fülle von Anziehendem ist in dem Bilde, sei es durch Bewegung und Ausdruck Christi, der Frauen und der Kinder, sei es dadurch, daß wir in den männlichen Köpfen zur Linken die uns wichtigen Reminiszenzen aus Dürer verspüren, mit derselben Deutlichkeit, wie in ähnlichen

Cranachschen Kompositionen. Da die Datierung 1529 sich als hinfällig oder nicht mehr vorhanden herausgestellt hat, so ist es schwer, sie durch eine andere mit Bestimmtheit zu ersetzen. Kostümliche Anhaltepunkte: die Barttracht der Männer — in diesem Falle nicht sehr viel beweisend —, das nirgends mehr vertretene weiße Kopftuch der Frauen, die mehr oder minder bewirkte Zudeckung der Halsentblößung durch ein Brusttuch oder durch den „Koller“, d. i. Umhängekragen, deuten auf dasselbe, wie der Stoff an sich, nämlich auf die Zeit nach dem Wirksamwerden der Reformation.

Aus manchen Hinsichten rückt mit diesem Bilde zusammen die Ehebrecherin vor Christus in der Budapester Galerie (siehe Abb. 42). Sie ist von 1532 datiert. Natürlich beweist die Dekolletierung der Sünderin nicht gegen das soeben Gesagte, denn, wie kostümgeschichtlich bekannt ist, erhält sich immerhin auch noch der unbedeckte breite Ausschnitt des Kleides bis in die Mitte der dreißiger Jahre. Nur paßt er eben nicht mehr dazu, wenn z. B. die Frauen ihre Kinder zu Christus bringen. Er hat zu dieser Zeit die Ehrbarkeit verloren, die er vor der Reformation mehr oder minder unbefangen besaß; finden wir doch zum Beispiel auf einem Bilde des Schäuffelin die sämtlichen Zuhörerinnen des Predigers in der Kirche mit tief entblößtem Hals und Rücken, zu welchen reichlichen Darbietungen der natürlichen Hautfarbe dann sehr eigentümlich, um nicht zu sagen, pikant, die großen weißen Kopftücher oder leinenen Hauben stehen, die nach damaliger Schicklichkeit und Anständigkeit den Kopf und das Haar verhüllen. — Das Vergnügen, womit in dem Cranachschen Bilde der Ehebrecherin die einzelnen Typen der Köpfe gegeben sind, wird bei manchen geradezu künstlerische Koketterie. Nicht gänzlich unbekannt scheint uns der Thersites unter diesen Köpfen, der brave Mann im Bilde, der den ersten Stein aufhebt; schon in dem frühen Holzschnitt vor 1502 begegnet dieses gemeine Gesicht ziemlich ähnlich und in derselben aufgereckten Haltung, nämlich in dem Kriegsknecht, der mit dem Schwamm an der Stange hantiert. Gemäßigter, nachdenklicher sieht derselbe Kopf in dem Münchener Bilde drein, das denselben Stoff behandelt, ohne das gleiche Temperament wie das Budapester Bild aufzubringen (Abb. 99). Dafür ist aber mit der Frische der diesmal neuen Erfindung der prachtvolle Pharisäer zur Linken hinzugekommen, der die Klemmerbrille aufsetzt und etwas von dem entschlossenen Humor hat, der uns in solchen Gestalten auf altniederländischen Gerichts- oder Amtsstubenbildern dieser Zeit begegnet. Die Figur steht eigentümlich gesondert und beherrschend in dem sonst etwas matten und zum Teil handwerksmäßigen Gemälde da.



Abb. 63. Eva. Dresden.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 102.)

Gehen wir zu den Bildnissen über, so treten uns höchst eindrucksvoll die des S. 24 erwähnten Herzogs Heinrich des Frommen zu Freiberg und seiner Ge-

mahlin Katharina entgegen, die sich jetzt in Dresden befinden (Abb. 43 u. 44). Sie sind nach der Datierung 1514 gemalt. Man übersieht es fast vor lauter Kostüm, wie gut diese Bildnisse sind. An dem rot-grünen Schlitzanzug des Herzogs befinden sich noch die Schellenglöckchen, die mehr denn ein Jahrhundert für feinere Leute unerläßlich gewesen waren und um diese Zeit nun allmählich an die Narren kamen, gerade wie der Gugelzopf und ähnliche Herrlichkeiten vergangener Mode auch. Mit exquisiter Feinmalerei ist alles durchgeführt, bis in das wettinische Wappen auf dem einen Fingerring, oder bis zu dem Nelkenkranz, den der Herzog nach einer im Absterben begriffenen mittelalterlichen Festsitte trägt: und vor allem ist mit solcher Feinmalerei das vortreffliche Gesicht behandelt. All das gleiche gilt von dem Bildnis seiner Gemahlin, der zwei Jahre zuvor, 1512, von ihm heimgeführten Mecklenburgerin Katharina, mit ihren Ringen und mit Halsschmuck und Federhut übergenug, und mit ihrem noch viel mehr goldenen als



Abb. 64. Sündenfall und Erlösung. Gotha. (Zu Seite 104 u. 106.)

roten Brokatkleid, worin also die Farbenzusammenstellung so vieler späterer Cranachscher Frauenbilder mit einem frühen Superlativ einsetzt. Mit Interesse wird man, sowohl im persönlichen, wie im künstlerischen Teil, die Vergleichung begrüßen, die wir dadurch haben, daß Cranach denselben langen Herzog auch noch 1537 wieder gemalt hat (Abb. 45), also zwei Jahre, ehe er durch den Tod seines Bruders Georg des Bärtigen das Haupt der albertinischen Linie und regierender Herzog im sächsisch-meißnischen Landesteil wurde und die Reformation damit auch hier freie Hand bekam. — Wir schließen diesen Bildnissen sogleich ein zeitlich in der Mitte zwischen den genannten stehendes an, eines unbekannten, dem Kleide und der Ausstattung nach vornehmeren Herrn, das 1526 gemalt worden ist (Abb. 46). Die Kleidung ist rot und weiß, an der goldenen Halskette werden Ringe getragen, gerade wie auf den Bildern der verschiedenen ernestinischen Kurfürsten, auch das modische Haarnetz ist golden. Ungewöhnlich ist die kotelettemäßige Barttracht, die uns kostümgeschichtlich eigentlich erst nach den Befreiungskriegen geläufig wird. Ein weibliches Pendant zu diesem Bilde ist zwar vorhanden, aber überaus verdorben.



Abb. 65. Das Paradies. Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 106.)

Im gleichen Jahre 1526 verlobte sich der Sohn Kurfürst Johanns, Johann Friedrich, mit der Prinzessin Sibylle von Kleve. Aus diesem Anlaß sind die Bildnisse des jungen Paares entstanden, die wir als Abbildung 47 und 48 bringen. Sie sind 1526 datiert. Aber die Hochzeit hat erst Anfang Juni 1527 in Torgau stattgefunden (vergl. oben S. 40), und eher ist Sibylle sicherlich nicht in die Gegend gekommen. Trotzdem ist sie in Wittenberg 1526 gemalt worden, wenn man nicht künstlicher annehmen will, das Bild sei zwar später gemalt, aber in das Verlobungsjahr zurückdatiert worden. Es spricht hiergegen mancherlei, was teils sogleich, teils noch wieder später (S. 116 f.) zu erwähnen sein wird. Daß man solche vornehmen Bildnisse, auch ohne daß die dargestellte Person dafür sitzen konnte, anfertigte, ist nun allerdings sehr oft in jenen Zeiten vorgekommen. Es gab ja Gründe genug, ein präsentables Bild einer — wie in diesem Falle — hohen Braut zu besitzen, nicht nur aus Rücksicht auf Besucher und in gewissem Sinne schon auf die Öffentlichkeit, sondern auch im Hinblick auf den weiteren Familienkreis des Verlobten. Es braucht nur, um ein bekanntes sonstiges Beispiel zu nennen, an das Bildnis der Johanna von Aragonien in Neapel von Raffaels Hand erinnert zu werden, das der Kardinal Bibbiena dem König Franz I. von Frankreich zu senden wünschte, oder an das lebensvolle Bildnis Franz' I. selbst, das Tizian nach einer Medaille gemalt hat. Es steht ferner durch urkundliche Nachrichten fest, daß in der Cranachschen Werkstatt verschiedene Bildnisse ausgeführt worden sind, zu denen die Betreffenden auch nicht saßen, sondern wofür nur anderweitige Vorlagen vorhanden waren. Eine solche wird demnach bestenfalls für das Bild der Sibylle gedient haben, die auf einem etwas späteren Weimarer Bildnis von ihr recht anders aussieht. Die Vorlage scheint nur eine ziemlich flüchtige in der Ausführung gewesen zu sein, deshalb, weil im großen und ganzen das Bildnis mit bekannten Cranachschen Requisiten aus jener Zeit ausgerüstet worden ist. Aber dies gilt sogar bis in die persönlichen Züge hinein (worüber noch S. 117). Und zwar sind in diesem Falle Kostüm, Körper und künstlerische Behandlungsweise ganz und gar von jenen Eigentümlichkeiten, durch welche der oft zitierte Cranach-Forscher Dr. Flechsig in sonstigen Fällen für den Sohn des Meisters, Hans Cranach, zu beweisen pflegt. Er sagt denn auch selber, wenn er sonst das Bildnis der Sibylle dem Lukas Cranach nicht durchaus scheint absprechen zu wollen: „Dagegen halte ich ohne jeden Vorbehalt das Bildnis des Prinzen (Abb. 47) für ein ganz vorzügliches eigenhändiges Werk des Meisters." Wir möchten, während die Darlegungen Flechsigs mit diesen Worten schließen, noch eine nicht unwichtige Folgerung hieran reihen. Sicherlich hat der Hof bei dieser Gelegenheit doch kein anderes Bildnis geliefert bekommen wollen, als ein „richtiges" Cranachsches, er hat nicht wissentlich mit dem Werke eines sich unterscheidenden Mitarbeiters, auch des Sohnes nicht, abgefunden werden wollen. Und aus dieser Voraussetzung, die so gut wie Gewißheit ist, können wir den Schluß ziehen, daß die Werke, die Hans Cranach neben dem Vater selbständig oder im überwiegenden Teil der Ausführung mit seiner Hand schuf, doch nicht betonen wollten, von ihm herzurühren. Mit anderen Worten, es ist immer der „Meister" Cranach als solcher, der liefert. Und das Künstlerzeichen nimmt das Entstandene zunächst und öffentlich für ihn in Anspruch, für den die ganze Werkstatt leitenden und vertretenden Vater, soweit überhaupt an eine Person gedacht wird, und nicht für einen einzelnen Mitarbeiter. Ein anderer Beweis hierfür liegt ja auch in der Winzigkeit der von Flechsig aufgespürten Unterscheidungen in den Schlangenflügeln. Wollten Vater und Sohn sich unterscheiden, so hätten sie es gewiß auf sichtbarere und sich besser einprägende Weise getan.

Von weiteren Bildnissen reproduzieren wir das eines jüngeren vornehmen Mannes in Schwerin (Abb. 49), das durch eine Aufschrift 1521 datiert und in der kostümlichen Zutat des gemusterten gelben Seidengewandes mit sicherer Schnellfertigkeit behandelt ist. Die Schlange des Signets ist im Leib offenbar von derselben Hand verstärkt worden, die sich in den Aufschriftzahlen betätigt hat. Wie Fr. Schlie, der verstorbene Organisator und Direktor der Schweriner Galerie, bemerkte, sieht es aus, als ob die rechte Hand eine durch Verputzung oder Übermalung fortgebrachte Blume oder

dergleichen gehalten habe. Das scheint sich nun freilich sofort zu widerlegen durch das gleich zu nennende Bildnis des Vaters Luther, der die Hand ganz ähnlich und ebenfalls ohne eine Blume oder dergleichen hält. Eher möchte man denken, es sind Handhaltungen auf anderen Gemälden studiert worden, wo eine Blume zugefügt war. Ferner meint Schlie, das Bild sei 1521 auf 1522 gemalt, daher jene Aufschrift beider Zahlen.



Abb. 66. Venus mit Amor als Honigdieb. Schwerin.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 108 u. 112.)

Allerdings, wie ein Zweiundzwanzigjähriger oder wie ein „Jüngling“ (K. Woermann, Katalog der Cranach-Ausstellung in der Dresdener Kunstausstellung von 1899) sieht der Dargestellte in der Tat nicht aus.

Dann die Eltern Luthers, deren Porträts sich im Eigentum des Weimarischen Großherzogs auf der Wartburg befinden (Abb. 50 und 51; vgl. auch S. 40). Man wird sie zu den trefflichsten Bildnissen Cranachs zu rechnen haben, und seine interessierte

Sorgfalt in diesem Falle ist ja durch die nahe verehrende Beziehung zu dem Reformator mehr als genug begründet, ganz abgesehen von dem hohen Reiz dieser Köpfe für den Maler.

Von den älteren Bildnissen Luthers und seiner Ehefrau, Katharina von Bora, die damals in ziemlicher Menge in der Werkstatt hergestellt wurden, geben unsere Abbildungen 52 und 53 die beiden Pendants, die sich in Schwerin befinden. Sie stammen aus dem Jahre 1526, wie die Bezeichnung angibt. In dieser Zeit gab es auch sonst infolge des 1525 erfolgten Regierungswechsels viel in der Werkstatt zu porträtieren, und die Bildnisse beider Kurfürsten Friedrich und Johann (Abb. 54 und 55) mögen Proben davon zeigen, solche, die beide der Cranachschen Signierung gewürdigt worden sind. Das Bildnis Friedrichs des Weisen ist aus dem Todesjahre noch. Bei Kurfürst Johann, dessen Bildniskopf 1526 datiert ist und ein wenig wie jener oft gemalte Heilige aussieht, dem man das oberste Stück Hirnschale abgesägt hatte, tritt schon augenfällig das „Verschobene“, wie Goethe sagt, hervor, das bald zu einer Manie der Bildnisse und der Frauenköpfe aus der Wittenberger Werkstatt wird.



Abb. 67.
Venus mit Amor als Honigdieb.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 110.)

* * *

Wir kommen nun zu einer Reihe von Werken, bei denen es unumgänglich ist, Hans Cranach mit größerer Bestimmtheit in den Vordergrund zu rücken. Da ist zunächst das jetzt in Bamberg befindliche Gemälde: Wilibald und Walburga, also die Eichstätter Heiligen, verehrt von dem dortigen Bischof Gabriel von Eib, 1520 gemalt (Abb. 56). Ein Bild ohne alle durch es selber gegebenen Beziehungen nach Wittenberg und Sachsen, aber mit dem großen sächsischen Wappen unter der Jahreszahl versehen und mit absolut sicheren Hindeutungen auf Cranach und seine Werkstatt: durch den Vorhang, die Hände, die Handschuhe mit den Schlitzen für die Ringe, die in den zwanziger Jahren für die Cranachsche Werkstatt typisch werden, ferner durch die Gesichter und die Gesichtshaltung der beiden Heiligen, um nur einiges Äußerliche zu nennen. Die Cranachsche Herkunft ist daher früher auch nicht bezweifelt worden. Sandrart hatte sie im Jahre 1675 ausgesprochen, und seiner Erwähnung ist zeitweilig sogar der Wert eines urkundlichen Zeugnisses beigelegt worden, wovon doch keine Rede sein kann. In neuerer Zeit hatten dann die Kunstforscher bald das Bild für eines der schönsten und persönlichsten Cranachs erklärt, bald es dem Meister und seiner Werkstatt gänzlich abgesprochen. In Bamberg selbst, wohin es aus dem Besitz der Eichstätter Bischöfe durch allerlei Verkäufe und

Versteigerungen gelangt war, ward es als Grünewald geführt. Janitschek wies es dem vielgenannten Unbekannten zu, der „ebenso Beziehungen zu Grünewald wie zu Lukas Cranach" hatte, dem Pseudogrünewald, in welchem Falle er, wie in einigen anderen, die Identität mit Simon von Aschaffenburg gelten ließ. Von Cranach also war es damit scharf gesondert, trotz der Gedankengänge und direkten Gegengründe, die sich dawider auflehnen mußten. Die Lösung hat nun Flechsig darin gegeben, daß er den jungen — sehr jungen — Hans Cranach als den Maler dieses Bildes annimmt. Und zwar im Zusammenhang damit, daß er ihm eine weitere Reihe von Gemälden zuschreibt, die mehr oder minder eng mit dem Eichstätter Bilde sich berühren, aber aus mehr oder minderzwingenden Gründen nicht gut von dem Vater Lukas Cranach herstammen können. Es sind dieses, in engerer Nennung, das von der Familie Pflock gestiftete Altarwerk in Annaberg und die Flügelbilder des dortigen Bergknappschaftsaltars, sowie das im Bamberger Dom gemalte Rosenkranzbild, das mit guten Gründen in das Jahr 1520 zu setzen ist. Diese Lösung würde mancherlei erklären und daraus wiederum sich bestätigen. Es würde anzunehmen sein, daß Hans Cranach damals auf der ohnedies für ihn vorauszusetzenden Wanderschaft als junger Künstler war. Durch die Wanderschaft würde wieder verständlicher, daß er sich zu dieser Zeit, statt an jegliche Gewohnheiten der väterlichen Werkstatt, hinneigungsvoll auch an anderweitige Vorbilder und Anregungen hielt, die ihm unterwegs zugänglich wurden; solche treten besonders überzeugend in dem Bamberger Rosenkranzbild hervor. Und die Existenz des Bildes mit den Eichstätter Heiligen würde zum mindesten einfacher werden, wenn man sich von Eichstätt aus an Hans gewendet hat, der um diese Zeit in Nürnberg war oder



Abb. 68. Nackte Frau mit Schleier („Venus").
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden.
(Zu Seite 111.)

vielleicht ohnedies in jenes Bistum kam, einfacher, als wenn man von Eichstätt aus sich in das ferne Wittenberg an den älteren Cranach gewandt hätte, der in diesem Jahre zum Gevatter schon den Dr. Martin Luther bat. Letzteres übrigens ein Einwand, der den Nachlebenden stichhaltiger erscheint, als man ihn tatsächlich zu nehmen braucht, wenn man sich intimer in die Stimmungslage vertieft, die zu dieser Zeit in solchen Dingen



Abb. 69. Apollo und Diana. Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 111.)

geltend war. Nicht bloß von der Cranachschen Seite her ist kein wirkliches Hemmnis, sondern auch von der Seite solcher bischöflichen Herren braucht ein unbedingtes nicht zu sein. Mit anderen Worten: es gab 1520 Bischöfe und Erzbischöfe genug in Deutschland, die keineswegs schon wußten, welche Stellung sie zu der beginnenden Reformation nehmen würden, und die noch weniger einen Maler deswegen ablehnten, weil er persönliche Beziehungen zu Luther hatte. Aber damit wird eine Bestellung von Eichstätt aus

in Wittenberg noch nicht näher gerückt. Ebenso ist es einfacher anzunehmen, der bischöfliche Besteller sei nach dem Leben gemalt worden, als daß eine Vorlage für sein Bildnis nach Wittenberg gesandt worden sei. Endlich ist es einfacher, wenn Hans Cranach in der Fremde seine Bilder selbständig malt und dann nicht das väterliche Bildersignet



Abb. 70. Faunenfamilie. Donaueschingen.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 112.)

darauf setzt, als wenn der Vater als Schöpfer des Bildes ausnahmsweise darauf verzichtet haben sollte, dies zu tun. Das sächsische Wappen läßt bei der Urheberschaft des Hans zweierlei Erklärungen zu: entweder liegt hier doch irgendwie eine freilich wenig wahrscheinliche fürstlich sächsische Begründung vor, der Fall etwa, daß ein Geschenk gemacht wurde, und es braucht dabei ja nicht allein an den Wittenberger Wettinerhof

gedacht zu werden. Oder aber, der junge Künstler bezeichnete sich voll Genugtuung so breitspurig mit dem Wappen des Hofes, in dessen Dienst die Werkstatt stand, zu welcher er gehörte und der er entstammte. Berechtigt wäre dieser Stolz gewesen, denn das Werk ist schön. Und wieder ist es kein Grund gegen Hans Cranach, daß er in so jungen Jahren so gut gemalt haben sollte. Im Gegenteil. Gerade bei dem Milieu, worin er aufgewachsen war. Wenn er gerade als sehr junger Künstler so trefflich und sorglich malt, so ist dies aus denselben Gesichtspunkten zu beurteilen und verstehen, die uns seine bald eintretende leichtere Begnügtheit und gewisse Handwerksmäßigkeit verständlich machen. Indem aber das Bild dem Hans Cranach zugeschrieben wird, ist es leicht, schon in ihm eine Anzahl Eigentümlichkeiten aufzudecken, welche dem späteren Hans Cranach (der Flechsigschen Zuweisung) zur Gewohnheit geworden sind. In der Tat steht dieses Gemälde im Mittelpunkt und Drehpunkt der ganzen Pseudogrünewaldfrage.

Auch ein anderer bischöflicher Auftraggeber scheint sich an den Hans Cranach gehalten zu haben oder letzterer von der Werkstatt aus persönlicher an diesen Auftraggeber herangelangt zu sein. Das ist Albrecht von Brandenburg, der kurfürstliche Erzbischof von Mainz und zu Halle residierende Erzbischof von Magdeburg, auch Kardinal des römischen Stuhles seit 1518. Bekanntlich gab ein Geldgeschäft zwischen ihm und der römischen Kurie den Anlaß zu Tezels Ablaßhandel. Andererseits war Albrecht durchaus kein entschlossener Mann der alten Kirche und Widerständer der Reformation. Er war ein weltmännischer und gebildeter Herr, der Mainz und Halle mit schönen Kunstwerken geschmückt hat, dem Humanismus sehr gewogen war, Hutten zeitweilig an sich gezogen hat und noch lange Zeit eine eigentümlich vermittelnde Stellung zwischen der alten Kirche und der Reformation eingenommen hat, nicht nur politisch, sondern auch persönlich. Die Bindungen, in denen er steckte und die zum Teil finanzieller Natur waren, hat er offenbar stark, vielleicht noch bedauernder empfunden, als er kund werden lassen durfte; und daß Luthersche Schriften ihm zuweilen kräftig den Text lasen, hat die Wirkung auf ihn gehabt, daß er um Wiederholungen davon herumzukommen und Luther möglichst versöhnlich zu stimmen suchte. Wir heben alles dies hervor, um die Bilderaufträge, die der katholische Kurfürst und Erzbischof nach Wittenberg ergehen ließ, nicht seltsam finden zu lassen. Und sie werden es noch weniger, wenn man sich der Meinung anschließt, welche bei der künstlerischen Tätigkeit für Albrecht den jüngeren Cranach in die ausführende Stelle rückt, Hans, der auch auf andere bischöfliche Aufträge zurücksah und sich auf sie berufen konnte.

Es kommt zunächst in Betracht ein lebensgroßes Bildnis Albrechts in der Berliner Galerie. Nach Flechsig „wohl noch vor 1525". Ein besseres, von 1526 datiert, nur schlechter erhalten, ist in Petersburg, kleiner im Format. Ersichtlich ist das eine Bild auf Grund des anderen entstanden oder noch eher ist für beide dieselbe Vorlage benutzt. Das Petersburger Bild hat die Cranachsche Bezeichnung. Auch Flechsig schließt nicht aus, sondern macht eher wahrscheinlich, daß der Vater mit diesem Bildnis zu tun hatte. Es könnte wenigstens unter seinen Augen hergestellt sein, womit dann wieder der allgemeinere Kreis der Möglichkeiten und naheliegenden Kombinationen, der in diesen Fragen nie vergessen werden darf, sich auftut. Ferner haben wir den kurfürstlichen Kardinal als verehrenden Stifter bei einer Kreuzigung in Augsburg (Abb. 57), die uns nicht nur durch die Darstellung des Gekreuzigten selbst, sondern auch durch die spezifische Birke lebhaft die alten Kreuzigungen von der Hand Lukas Cranachs in den Sinn ruft. Ebenso durch den wehenden langen Schurz des Heilands, nur daß dieser hier selbstverständlich nicht gegen den Kardinal flattern durfte, sondern hinter das Kreuz weht. Wunderhübsch ist es, wie die feinen Birkenblätter gegen den Himmel, gegen dessen düster ballende biblische Verfinsterung stehen. Ist das Bild ganz und gar von Hans Cranach, wie Flechsig annimmt, so hätte der junge Künstler, unter berechtigter und weitgehender Benutzung von Traditionen und älteren Werken der väterlichen Werkstatt, auch hier ein ihn sehr ehrendes Werk vollbracht. Flechsig stützt seine Meinung insbesondere durch das Gewand des Kardinals, das in dieser Weise gemalt auf Pseudogrünewald-Bildern vorkommt. Es bleibt nun wieder die Frage, ob Hans die von dem Vater früher geschaffenen



Abb. 71. Ruhende Quellnymphe. München.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 112.)

Kreuzigungen so kopienhaft getreu im Kopfe haben konnte, wie dieser selbst, also die Frage, ob sie nicht lieber auch hier zusammen gearbeitet haben mögen. Was in dem Falle so gut wie sicher ist, wenn keine einschlägigen Skizzen und Studien mehr in der Werkstatt waren.

Mit Vorliebe hat sich Albrecht als heiligen Hieronymus darstellen lassen. Erstlich „im Gehänse", im Gemach, wobei dann der allbekannte Dürersche Hieronymus-



Abb. 72. Lukrezia. Wartburg.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 112.)

Kupferstich ohne viel Federlesens, doch mit einigen Zutaten und Veränderungen ins Cranachsche übersetzt worden ist. Das Bild ist von 1525 datiert, mit dem Cranachschen Signet, und befindet sich in Darmstadt. Ein zweites, ähnliches, befindet sich in Privatbesitz in Potsdam, von 1526. Von 1527 ist dann, gleichfalls Cranachsch signiert, das sehr bekannte Bild des Erzbischofs als Hieronymus in der Landschaft, im



Abb. 73. Lukrezia. Feste Koburg.
Nach einer Photographie von F. & C. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 112.)



Abb. 74. Lukrezia und Judith. Dresden.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Abb. 58). Alle drei Bilder sind von derselben Hand und demselben malerischen Ton, welcher der des jüngeren Cranach ist. Der koloristische Unterschied von Vater und Sohn scheint in der Tat der sicherste Anhaltspunkt zu sein, noch sicherer, als die Folgerungen aus den entdeckten Abweichungen in der Schlange des Signets. Die grelle Art, wie der jüngere Cranach die Farben nebeneinander setzt,



Abb. 75. Der Mund der Wahrheit. Schleißheim.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 113)

ohne sich um die feinere einheitliche Farbenstimmung viel zu kümmern, auf die der Vater bei aller Kraft seiner Farbe hält, wird durch diese Hieronymus-Bilder deutlich repräsentiert. Auch die Liebe für recht vieles Getier tritt hervor, welche im Kranze der Hypothesen für den jüngeren Cranach in Anspruch zu nehmen ist. An dem Vater rühmt Scheurl die Kunst der Tierdarstellung, und wir bewundern sie namentlich in Cranachs Holzschnitten und den Randzeichnungen zu Maximilians Gebetbuch. Eifrigeren Gebrauch als Maler davon zu machen scheint der Sohn, dem alles bald viel flotter oder, besser gesagt, sorgloser von der Hand geht, als je bei all seiner gerühmten Schnelligkeit dem Vater; Hans Cranach wird überhaupt rasch der Unbekümmertere, Leichtherzigere, — immer die Richtigkeit der Gesichtspunkte vorausgesetzt, worauf die Zuweisungen an ihn beruhen.

Da fügt sich gleich noch ein wirklicher heiliger Hieronymus, kein erzbischöflicher, hinzu (Abb. 59). Das Bild ist landschaftlich sehr schön, von höchster Sorgfalt und Beeiferung erfüllt, mit häufendem Reichtum und hingebendem Sinn. Wenn der Gekreuzigte des Kardinals Albrecht in der Landschaft (Abb. 58) ohne weiteres aus dem Albrecht mit der Kreuzigung (Abb. 57) übernommen erscheint, so läßt diesmal der Gekreuzigte unmittelbarer an die Art des Vaters, ihn zu behandeln, denken, aber er braucht darum doch nicht für dessen Hand zu beweisen. Das Bild gehört in der Tat zu den „vorzüglichsten und liebevollsten" des Cranachschen Gesamtwerkes, wie Hans Semper im Verzeichnis des Innsbrucker Ferdinandeums, dem das Bild gehört, hervorhebt. Aber unmöglich weist es in die Zeit von 1550—52, wo Cranach sich mit Johann Friedrich in Innsbruck aufhielt, was Woermann für wahrscheinlich hält. Es gehört künstlerisch unbedingt in den Kreis der Bilder, die für den Kardinal und Kurfürsten Albrecht gemalt worden sind, das heißt, es gehört in dieselben Jahre. Und damals hatte Lukas Cranach ganz persönlich für so liebevoll sorgfältige Bilder kaum die genügende Zeit. Der Vater hatte vielleicht auch solche Einfälle nicht, wie z. B. den der beiden kleinen Harpyienvögel im Vordergrunde mit den Menschenköpfen. Der Sohn fällt uns schon dabei unwillkürlich ein, der mit den jungen Humanisten verkehrte, deren Dichtungen in Bilder umsetzte und denen er ingeniöser, gebildeter als der Vater erschien; aus deren Kreise ist ihm ja auch der dichterische Nachruf gewidmet worden. Anderes, darunter die koloristische Behandlung des Heiligen, weist noch merklicher auf Hans, respektive noch wieder auf den Pseudogrünewald. So erscheint das Bild als eines, das Hans als Sohn seines Vaters und in dessen Nähe gemalt hat, vielleicht um recht einmal zu zeigen, was er als Mitvertreter der Cranachschen Weise könne, und möglicherweise daraufhin gemalt, um den Erzbischof Albrecht zur Bestellung eines porträtmäßigen heiligen Hieronymus in der Landschaft zu reizen. So sieht das Bild aus, wenn man der subjektiven Empfindung nachgibt. Und so sieht auch das Bild Abb. 58, Albrecht als Hieronymus in der Landschaft, aus. Denn jedermann weiß, daß, wenn solche Bestellung gelingt und sie andererseits kein allzu besonderes und neues Ereignis mehr ist, man sich im Temperament und Fleiß der Ausführung die Sache schon etwas leichter macht, als man vorher, bis zum glücklich erlangten Auftrag, vorhatte. In diesem Verhältnis stehen die beiden Bilder, Hieronymus in der Landschaft und Albrecht als Hieronymus in der Landschaft, Abbildungen 59 und 58, zueinander. Und in der Beziehung steht dem Kardinal in der Landschaft dann ziemlich nahe das „Opfer Abrahams" in Wien (Abb. 60). Daß es später ist, sagt es durch seine Datierung 1531. Das „Opfer", wenn es von Hans Cranach ist, zeigt eine schon wieder größere, rasch vorgeschrittene Sorglosigkeit gegenüber dem Kardinal in der Landschaft. Der junge Künstler macht es sich jetzt schon recht leicht in allerlei Dingen und malt damit freilich nun wieder unpersönlicher, mehr allgemein Cranachisch, d. h. oberflächlich Cranachisch; das wäre ja auch alles begreiflich und würde zu den sonstigen Beobachtungen über ihn stimmen. — Ob wir in dem Abraham auf der Felszinne, derselben, die in anderen Gemälden die Burg trägt, eine gewisse Porträtähnlichkeit mit Lukas Cranach finden dürfen?

Wir kommen nun zu dem Kreis von Gemälden, der bisher für das Publikum und im großen und ganzen doch auch für die Kunstwissenschaft die typische Vorstellung der

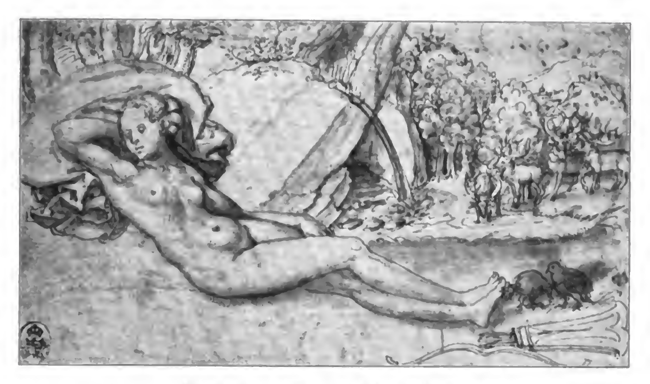


Abb. 76. Diana am Flusse schlafend. Dresden.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 113.)

Cranachschen Tätigkeit gegeben hatte, zu den „echten Cranachs“ im landläufigsten Ausdrucksinn. Es sind diejenigen Werke, die um den Namen Cranach den populären Vorstellungskreis bildeten teils durch die Art der zeichnerischen und malerischen Behandlung des Nackten in mythologischen oder biblischen Bildern, teils durch bestimmte weibliche Gestalten und Kostüme. Mit anderen Worten, es sind die Cranachschen Venusbilder mit oder ohne Amor, die Gestalten der Judith mit dem Haupt des Holofernes und die sich erdolchenden Lukrezien, die Dianen in Waldlandschaft mit oder ohne männlichen Begleiter, die Nymphen oder Faunfamilien gleichfalls in Cranachscher Waldlandschaft, die Parisurteile; dann dieselben weiblichen Figuren kostümiert, wieder als Judith oder als Genrebilder, z. B. alter Sünder und junge Diebin, die die Gelegenheit ausnutzt; endlich jene Adam- und Evabilder oder größeren biblischen Darstellungen, bei denen es nicht auf das Religiöse, sondern auf den Akt ankommt. Das aber ist nun in Wirklichkeit, um dies sogleich vorweg zu sagen, der Kreis der Bilder, worin sich uns ohne Zweifel Hans Cranach mit seiner Tätigkeit am persönlichsten zeigt, gleichviel ob man nun in allen Fällen glaubt, sich an ihn ganz allein halten zu müssen und ihn überhaupt schärfer innerhalb der Werkstattätigkeit herauszusondern, oder auch nicht. Und die Zuweisung dieser Bilder an den Sohn paßt auch besser zu der allgemeinen Sachlage. In der bürgerlichen Stellung und den Lebensinhalten des Vaters wollten jene sich uns nie recht fügen. Freilich gilt derlei nicht als künstlerischer und auch nicht eigentlich als ein kunstgeschichtlicher Gesichtspunkt; mancher Künstler mag die Achsel darüber zucken, wenn gesagt wird, diese Art Dianen und Lukrezien paßte dem Motiv nach zu dem Vater nicht so gut. Aber nichtsdestoweniger darf und muß es der Kulturhistoriker und Zeithistoriker aussprechen. Wer einigermaßen in die Jahrzehnte der Reformation und in die Lebensauffassungen des Lutherschen Kreises eingelebt ist, die man darum nicht als prüde zu bezeichnen braucht, der sagt sich ohne weiteres, es war schon richtiger und paßte besser, wenn der hochehrbare Bürger und Ratsherr der norddeutschen residenzlichen Kleinstadt, der persönliche Freund der Reformatoren, der die Fünfzig des Lebens überschritten hatte, diesen Freunden sagen konnte, die Bilder solcher Art, die in seiner Werkstatt bestellt und hergestellt würden, die lasse er zwar auch gelten, aber mache er nicht selbst. Der Sohn steht anders; er hat mit den Reformatoren nicht in dieser Weise Fühlung und Beziehung, er malt ja zum Beispiel auch noch für den

leichtherzigen und humanistisch angeregten hohen Kirchenfürsten von Mainz und Magdeburg, er hat überhaupt die persönliche humanistische Fühlung und die mit den mythologischen Stoffen viel mehr, als der Vater. Dieser war nur als Malerlehrling aufgewachsen, Hans schon als eines berühmten und vornehmen Künstlers Sohn. Und so empfinden wir nun noch näher dem Hans Cranach den Wunsch nach, nach Italien



Abb. 77. Parisurteil. Privatbesitz in Darmstadt.
Nach einer Photographie von F. & C. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 114.)

zu gehen, wo zuerst die Renaissance die weltlich poetischen Stoffe erweckt und Künstler von sagenhafter Berühmtheit diese verkörpert hatten.

Das ist natürlich nur e i n, immerhin zur Geltung zu bringendes Moment, keines, von dem man ausgehen und ohne weiteres folgern wird, aber eines, das doch in die Wage fällt. Im übrigen sagen die Bilder dieser Art durch ihre Eigenschaften es uns

genugsam, daß sie kein gewichtiges Eigentum des älteren Lukas Cranach sind, so wie wir ihn als Künstler kennen. Sie sind nur ein beliebtes und einträgliches Erzeugnis seiner Werkstatt, die diese einzelnen Stoffe gleich im halben Dutzend oder mehr ausgeführt hat, sie dienen zum Kaviar für das vornehme oder zahlungsfähige Volk. Und zwar für ein solches, das nicht so sehr den Anspruch erhebt, sich an idealen nackten



Abb. 78. Parisurteil. Gotha. (Zu Seite 114, 115 u. 116.)

oder sonstigen Schönheiten ästhetisch zu erziehen, sondern das im Gegenteil gerade zufrieden ist, wenn diese Gestalten zu dem den Herren geläufigen Milieu unmittelbar stimmen. Deshalb haben wir auch bei der typischen Cranachschen weiblichen Erscheinung, um nicht zu sagen, bei dem Cranachschen Kanon nackter Weiblichkeit nicht etwa an Rasseeigentümlichkeiten, womit heute so viel gebildeter Unfug getrieben wird, zu denken. Jene Cranachschen Modelle und die danach gemachten Studien zeigen viel einfacher, was

die Tracht mit ihrem vielen Zwang seit Generationen aus diesen deutschen Körpern und ihren natürlichen Bewegungen zurecht geengt hatte. Was sie uns darstellen, ist das Ergebnis schon seit lange herkömmlicher Moden, die natürlich andererseits auch wieder den Kavaliergeschmack der Zeit im parallelen Sinn „erzogen". Unter diesen Gesichtspunkten sind die Cranachschen Figuren und deren Bewegungen den Bestellern und Bilderkäufern „schön" gewesen, und unter ungefähr denselben Gesichtspunkten haben die Cranachschen Frauenkörper, um die sich übrigens niemand in der Werkstatt allzuviel Mühe gegeben hat, auch bis auf den heutigen Tag ihr unmittelbar durch sie vergnügtes und angezogenes Publikum gehabt.

Sprechen wir noch nicht von diesen Gemälden im einzelnen, sondern blicken allgemein über sie hin, so dürfen wir dahin zusammenfassen: die Vorzüge der Cranachschen Weise finden in diesen Werken keine rühmliche Entwicklung mehr und ihre Schwächen werden deutlicher. Die älteren Cranachschen Bilder sind unbedingt die anziehendsten und die wertvolleren. Und auch die Madonnen der zwanziger Jahre sind feiner und tüchtiger als die Nymphen und Lukrezien. Diese neueren weltlichen Gemälde nach 1520, die in der Hauptsache auf Hans Cranach kommen, sind weit schwächer. Die eigentliche Anatomie hat ja zwar auch dem Zeichner und trefflichen Maler Lukas Cranach von Anfang an etwas fühlbar gefehlt. Seine Gesichter insbesondere sind stark und gut gesehen, mit viel Menschenkunde und Menscheninteresse frischweg gepackt und aufgefaßt, aber sie sind auf der Malfläche nicht im gleichen Maße auch von innen her gebaut, ihr anatomischer Bau behält immer etwas Unsicheres, man möchte beinahe sagen, sie haben eine innere Wackligkeit, eine echte Plastik ist in ihnen nicht beherrscht, sie stehen vor dem Beschauer so sehr oft, als ob er falsche Perspektive sieht, nämlich dann so leicht, wenn sie im Halbprofil gegeben sind. Dieses Unplastische, unsicher Perspektivische tritt aber in den nunmehr zu behandelnden Gemäldegruppen immer mehr hervor. Es erweist sich damit als etwas, das die Werkstatt nicht mehr eingebracht und gut gemacht, sondern das sie im Gegenteil verschlimmert hat, in die Manier hinein. Gesichter und Körper bekommen etwas Flaches, Unkörperliches, das vergebens durch übermäßige Bewegungen der Glieder gut gemacht werden soll. Es fehlte das echte unmittelbare Studium und außerdem die genügend strenge und zuständige Überwachung, die Hemmung, und so geriet man ins innere Rutschen, in eine Art betonenden Kultus dessen, was zum Teil zwar zugemischte Eigenschaft, aber nicht Vorzug des echten Lukas Cranach gewesen war. Diese Neigung und Manier ins extrem-cranachsche wird endlich zur Bizarrerie in den eigentümlichen Verschiebungen, um Goethes Wort abermals wieder als das nächstliegende zu gebrauchen, in der zunehmenden Schiefstellung der Augen und ähnlichen Dingen, die wir durch unsere Abbildungen lieber nicht so sehr vorzeigen möchten, ebenso aber auch in körperlichen Eigenschaften. Andererseits liegt die Schwäche dieser Gemälde wesentlich Hans-Cranachscher Herkunft auf dem Gebiet der Farbe, in der leichten Begnügtheit, womit das Cranachsche Gold und Rot nun unzählige Male wiederholt wird, zusammen mit einem recht eintönigen Apparat von Kostümen, Hut, Haarnetz, Fingerschmuck und durchbrochenen Handschuhen und ziemlich grob erdichtetem Halsschmuck.

Freilich bei allem dem halfen jedenfalls die gewöhnlichsten äußeren Bedingungen nach. Das Publikum der Zeit will „Cranachsche" Bilder, ihres guten Namens wegen, und nimmt sie schon damals um so lieber hin, je einfacher und gröber allbekannte Äußerlichkeiten und Zubehörstücke auf den Bildern ihm den „echten Cranach" verbürgen. Die so viel ganz gleichen Gesichter, Gestalten, Kostüme, Halsketten, Hüte, Hintergründe werden nicht gemalt, weil die Werkstatt sich darauf verläßt, daß die Bilder sich ja doch zerstreuen und deshalb die Kunstfreunde deren große äußere Ähnlichkeit untereinander nicht so bemerken werden. Im Gegenteil: sie sollen sich ähnlich sein, um auf den ersten Blick auch von dem Ungebildeten — ob er nun der Käufer ist oder zu diesem als Besucher ins Haus kommt — als Cranachs erkannt zu werden. Denn die allermeisten besitzen doch ihre Gemälde nicht so sehr für sich selbst, als zum Zeigen, und was nützt ein teures Bild, wenn der Besucher nicht ahnt, was da hängt, und sich in bewunderungsloses Schweigen hüllt? Aber gleichzeitig werden nun diese Cranachschen



Abb. 79. Die Wirkung der Eifersucht. Weimar.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 116.)



Abb. 80. Lüsterner Alter. Budapest.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 116.)

Tafelbilder unbeschadet der immer gleichen Einzelheiten soweit in der Komposition und Kleidung variiert, daß die an sich beabsichtigte Ähnlichkeit der Bilder untereinander nicht zum plumpen Vorwurf werden kann. Diese eigentümliche Kunst der systematischen Permutation, worin die Werkstatt groß ist, wäre nicht geübt worden, hätte letztere anders gedacht, sich auf die Zerstreuung der Bilder verlassen. Das ist ja nach dem Gesagten das künstlerische Schicksal aller vielbeschäftigten Ateliers: die Abnehmer wollen keine



Abb. 81. Judith. Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 116.)

Bilder, worin der Künstler als ein neuer gegenüber seinen eigenen Werken, in neuen Problemstellungen und Versuchen erscheint. Und außer der sogleich ersichtlichen Herkunft kommt es den Abnehmern sonst noch an auf einen ihnen angenehmen Gegenstand der Darstellung, in sehr viel selteneren Fällen auf irgend etwas anderes, nicht einmal auf die Qualität der Ausführung im Einzelfall, die sie ja zumeist auch gar nicht zu beurteilen wissen.

Den frommsten Vorwand für Darstellungen des Nackten haben ja immer Adam und Eva geboten. Sie boten sich als solche schon dem Mittelalter dar, sobald dieses in den bedeutenden französischen und deutschen Bildhauerschulen, welche Kirchen und Kirchenportale mit Skulpturen versahen, zu dem Reiz der Menschendarstellung, der Akt-Aufgaben erwachte. Adam und Eva bilden nach der damit eingeleiteten Tradition auch das am meisten benutzte Nuditäten-Motiv der Künstlerwerkstatt in der sächsischen Reformatoren-Stadt. Wir heben aus den Bildern dieser Gesamtgruppe heraus zunächst das von Lukas Cranach herrührende erste Menschenpaar in Braunschweig (siehe Abb. 61). Welch ein Abstand gegen den Künstlerstern, die innere Energie des Dürerschen Paares! Und dabei ist das flaue Braunschweiger Werk eines derjenigen, auf die der Meister etwas gab, denn es ist im Gegensatz zu verschiedenen anderen Darstellungen des Sündenfalls bezeichnet. Der Zeit nach wird es 1515 bis 1518 zu setzen sein, und es gehen ihm andere eigenhändige Darstellungen des Stoffes voraus. Die Eva erinnert im Oberkörper ohne weiteres an die Venus von 1509, trotz des auf jeden Fall gewechselten mitbeteiligten Modells. Wir haben damit einen rechten Einblick in die selbsttreue Tradition des Künstlers, sein Zurückkommen auf sich selbst und seine alten Studien. Und wiederum haben wir den Übergang zu den Körpern und Gesichtern, welche später von der Werkstatt unter hauptsächlicher Beteiligung oder Führung von Hans Cranach so oft wiederholt worden sind. Denn in den Zügen dieser älteren, Lukas Cranachschen Eva meinen wir doch schon dasselbe Gesicht zu erkennen, das in den zwanziger Jahren soviel benutzt worden ist, als in der Werkstatt gebrauchsfähig vorhandener Studienkopf. — Diesem Menschenpaare gegenüber stellen wir dann das Doppelbild Abb. 62 u. 63, das ebenfalls bezeichnet und außerdem mit der Jahreszahl — 1531 — versehen ist. Hier ist nach einer ganzen Reihe von Anhaltepunkten an der Urheberschaft des Hans Cranach nicht zu zweifeln, und das Bild gewährt eine treffliche



Abb. 82. Faune und Nymphen.
Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett. (Zu Seite 116.)



Abb. 83. Weibliches Idealbildnis, sogenannte Sibylle von Kleve. Petersburg.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 116)

Gelegenheit, ihn mit der Weise des Vaters in älteren Jahren zu vergleichen. Das Ergebnis springt um so deutlicher in die Augen, als dieser Vergleich, in Übereinstimmung mit dem eben Gesagten, die gleichen Köpfe der beiden Even oder richtiger der für beide benutzten Studien einschließt.

Auch in größerem Vortrag durch das erzählende Gemälde ist die Historie vom Paradiese mehrmals in der Wittenberger Werkstatt behandelt worden. Abbildung 64



Abb. 81. Mädchenbildnis. Nationalgalerie in London.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 118.)

gibt das in Gotha befindliche Bild „Sündenfall und Erlösung“ wieder, von 1529. Links oben treffen wir Adam und Eva unter ihrem Baume an. Adam ist in der Stellung fast genau derselbe, wie auf einem anderweitigen Dresdener, hier nicht abgebildeten Adam- und Evabilde. Und ebenso erinnert die Haltung und Gestalt der Eva an sonstige Figuren, insbesondere an die Venus in Schwerin von 1527. In der Gestalt des Teufels, der sich zu dem Tod im gleichen Berufseifer gestellt, waltet in herkömmlicher Weise die groteske Phantasie, die ja dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert bei Darstellungen des Teufels nebst seinem Gesinde und der Hölle zu eigen war.

Auch auf anderen Cranachschen Gemälden kommen diese amüsanten erschröcklichen Fratzengebilde vor. Und wir wissen ja auch, daß in der Cranachschen Werkstatt das in unerschöpflichen Greueln und Spukszenen schwelgende, derbhumoristische große Jüngste Gericht des Hieron. Bosch van Aken im Wiener Museum, ein wahres Arsenal von geistreich-abenteuerlichen höllischen Erfindungen, kopiert worden ist; die Kopie befindet sich jetzt



Abb. 85. Heilige Helena. Liechtensteinsche Galerie in Wien.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 118.)

im Berliner Museum. Auch ohne etwaige Beweise aus der besonderen Form des Cranachschen Schlangen-Signets wird man das Gothaer Sündenfall-Bild nicht für Lukas Cranach in Anspruch nehmen, weder der malerischen Behandlung nach, noch auf Grund der Komposition. Sie ist die leichtere Weise des Sohnes, der andererseits wieder bekannte Züge und Typen der väterlichen Werkstatt und der eigenen, schon etwas älteren Bilder übernimmt; um ein Beispiel ersterer Art zu nennen: im Schurze des gekreuzigten Christus.

Ein Jahr später als jene große Erzählung des Sündenfalls ist das in Wien befindliche Paradies gemalt, von 1530 datiert. Ein stofflich liebenswürdiges Bild, eine selbständige Loslösung aus dem verbrauchten Kreislauf der mittelalterlichen Sündenfall-Behandlung, die wir stofflich sich kaum sonderlich dadurch verändern sahen, daß



Abb. 86. David und Bathseba. Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 68 u. 118.)

in dem eben zuletzt besprochenen Bilde (Abb. 64) die Erlösung durch Christi Opfertod und durch den Glauben kräftig betont ist. Das Wiener Paradiesbild, das von 1530 (Abb. 65), macht sich dagegen ganz vom dogmatisch Wichtigen frei. Es erzählt schlechtweg die biblische Geschichte vom Paradiese, von der Entstehung Adams aus dem Erdenkloß und von der Geburt Evas aus der Rippe durch die Verführungsgeschichte hin-



Abb. 87. Der Jungbrunnen. Berlin.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 119.)

durch und bis zu der leidigen Austreibung am Ende. Alles ausführlich und mit der gewandten Sorgfalt, um es so auszudrücken, gemalt, die in dieser Zeit für die Werkstatt typisch ist, ohne viel Kopfzerbrechen, mit Benutzung von Studienblättern, die wir längst kennen oder anderweitig wieder treffen; Vortreffliches, wie der Windhund im Vordergrunde, und gänzlich Verunglücktes, wie gleich daneben das Karussellpferd, stehen bunt durcheinander. Im ganzen ohne Frage ein Bild, das zu maßgebenden Teilen auf die Liste des Hans Cranach zu setzen ist.

Von den Evagestalten ist zur Venus hier ein sehr kurzer Schritt; sie stehen gelegentlich beide unter dem Apfelbaum, haben sogar dieselbe Arm- und Handhaltung.



Abb. 88. Mittelbild vom Altar Herzog Georgs des Bärtigen. Meißen.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 120.)

Nämlich diejenige Armhaltung, womit Eva einen Baumzweig zum Schicklichkeitszweck benutzt, so wie es schon die mittelalterlichen Even mit diesem Baumzweig getan hatten, oder eigentlich mit dem realistischen Blätterbüschel aus der Warmbadestube, der dort zum Peitschen des schwitzenden Körpers gebraucht wurde. Diese evamäßige Arm- und Handhaltung begegnet uns zum Beispiel bei der schon erwähnten Cranachschen Venus in Schwerin, mit Amor als Honigdieb; nur daß der Baumzweig selber in deutlich erkennbarer Weise erst durch moderne Besitzer des Bildes oder in deren Auftrag hinzugefügt worden ist, aus jenem bekannten Anstande, welcher immer die Augen auf bestimmte Dinge richten muß (Abb. 66). Das Bild ist von 1527 datiert. Venus hat das Halsband um, auf das schon ihre älteren Schwestern nicht hatten verzichten wollen, und einen großen,

breitrandigen Hut auf. Bei der ganzen Art und dem Ausdruck dieser Figuren bringt der Hut doch jene niedrig-pikante Wirkung in keiner Weise hervor, welche durch solche Zutaten zur Nacktheit von neueren Künstlern gesucht wird. Und so darf man wohl bezweifeln, ob an derlei überhaupt gedacht, und meinen, daß der schöne Hut bloß eine gut gemeinte Zierde ist, um die Dame noch reizvoller und vornehmer zu machen, nach einer Psychologie, für die sich die mannigfachsten Analogien aufstellen lassen, gerade aus der Denkweise der einfacheren und minder gebildeten Leute heraus. Das Motiv des Bildes ist ein dem Humanistenkreise wohlbekanntes, einem pseudo-theokritischen Gedicht



Abb. 89. Flügelbilder zum Altar Herzog Georgs des Bärtigen. Meißen.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 120.)

entnommenes: Amor stiehlt Honig, dafür stechen ihn die Bienen, und nun klagt er sein Leid seiner Mutter. Da antwortet sie ihm, daß die Wunden seiner Pfeile ja noch viel schmerzhafter seien. Ungefähr so wendet es auch die halb erloschene Aufschrift der Tafel oben in den Ästen des Apfelbaumes, die schwerlich ohne gelehrte Beihilfe — durch die Freunde des Hans Cranach — hierher gekommen ist:

Dum puer alveolo furatur mella Cupido
Furanti digitum (cuspide fixit apis)
Sic etiam nobis (brevis et peritura voluptas)
Quam (petimus tristi mixta dolore nocet).

Das Bild ist schon nach inneren Merkmalen von Hans Cranach. Die korkzieherartige Beinstellung, die Tierpassion, die die Waldwiese im rechten Mittelgrunde mit Hirschen füllt, die Augenstellung und überhaupt die Art, womit der — auch für Madonnen und sonst in diesen Jahren viel benutzte — Kopf gegeben ist, alles das weist auf ihn, die ganze körperliche Behandlung und Ästhetik der Venusfigur. Aber das Bild ist sehr liebevoll gemacht, gehört zu den besseren, und um so mehr, als man sich längst in diese Art der „bekannten Cranachs" hineingesehen hat, so daß sie nicht mehr stört, wirkt es trotz der schlechten Erhaltung als ein reizvolles und anmutiges Werk innerhalb seiner Gattung.

Beträchtlich später ist aus der Cranachschen Werkstatt eine andere, lebensgroße Venus mit dem Honigdieb Amor hervorgegangen, jetzt in Berlin (Abb. 67). Die spätere Zeit verrät sich schon allein in der größeren Verschobenheit und Verzeichnung des Gesichtes, desselben, das so viel zu Madonnen und anderen weiblichen Gestalten gebraucht wurde und seit Jahren der Werkstatt geläufig war. Außer der Innsbrucker Madonna (Abb. 40) entspricht diese Venus in Gesicht und Kopfhaltung auch einer Berliner Madonna mit Johannes und Jesuskinde, die sich eine Traube reichen. Gegen die Schweriner Venus wirkt das Bild, bei allen Schwächen, dadurch kräftiger, wie die Figur angepackt und aufgefaßt ist, oder vielmehr durch das kräftiger gewachsene Modell, welches einmal einen Teil dieser Formen zu den Studien geliefert hatte. Denn mehr als einen Teil darf man nicht sagen, und im ganzen ist diese Kompilation einer Figur recht unglücklich ausgefallen. Die Ungleichartigkeit der Schulterbreiten, die verzeichnete Schulter überhaupt kehrt wieder, die uns an einer ganzen Anzahl von Bildern der Cranachschen Werkstatt auffällt; der Oberkörper in allem ist uneinheitlich und bei unmöglichem Bau mechanisch und unsymmetrisch zusammengestoppelt.

Die recht eigentlich beliebteste Aktfigur, gewissermaßen den Kanon des Hans Cranach, schmal und glattdürftig, finden wir unter anderem in der Venus oder un-



Abb. 90. Ecce homo. Dresden.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 120.)



Abb. 91. Johann Friedrich als Kurprinz.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 120.)

bekleideten Frau des Städelschen Instituts in Frankfurt (Abb. 68), die von 1532 datiert ist. Die Art, wie der jüngere Maler hier Kopfnetz, Halsband und solche Dinge behandelt, dazu der Erdboden in seiner steinigen Blöße, das ist nun inzwischen auch von ihm schon öfter dem Vater nachgeahmt worden. Die schräge Stellung der Augen erreicht bereits das Extrem. Sehr ähnlich ist dieser Figur die auf einem Bilde von 1533, im Besitz von Professor Knaus in Berlin, nur daß aus der Venus die sich erdolchende nackte Lukrezia geworden und der gleiche Körper, durch eine ungünstige Komposition der Stellung, noch viel mehr verzeichnet wirkt, als ob er es eigentlich ist.

Ferner begegnet diese typische Hans Cranachsche weibliche Figur auf dem Bilde Apollo und Diana in der Berliner Galerie (Abb. 69). Das Bild ist älter als jene, 1530 bezeichnet. Die reiche landschaftliche Umgebung der älteren Bilder tritt hier noch wieder auf, mit einem stofflich anziehenden Wasser- und Stadthintergrund. Die nahe Verwandtschaft des Apollo mit den Adamgestalten braucht nicht erst hervorgehoben zu werden. Die Kopfhaltung der Diana ähnelt sehr der der heiligen Barbara auf dem Erfurter Bilde (Abb. 36), das ganz unmöglich früher auf 1509 datiert wurde und viel eher, wie wir schon oben erwähnten, von 1529 ist.



Abb. 92. Friedrich der Weise. Uffizien, Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 120.)

Zur Familie ergänzt wird das Paar der Aktgestalten dann in einem Bild der fürstenbergischen Galerie zu Donaueschingen, das sich durch die Satyrohren des Adam alias Apollo als Faunenfamilie charakterisiert (Abb. 70). Auch der Löwe des Hieronymus hat sich eingefunden. Den besonders großen Lobpreis, den dieses Bild immer gefunden hat, versteht man nicht recht; es wirkt allerdings frisch in der Farbe, wovon aber ein Teil, gegenüber anderen Werken, auf die Art der Erhaltung zu setzen ist.

Mit der Jahreszahl 1518 bezeichnet ist die ruhende nackte Quellnymphe im Münchener Privatbesitz (Abb. 71). Die reiche Landschaft ist von der Art, wie sie auf den später für Albrecht von Brandenburg oder überhaupt den in den zwanziger Jahren gemalten Bildern begegnet, die dem Hans Cranach zugeschrieben werden. Dieselbe Hindeutung auf Hans gilt von der Beinstellung der Nymphe, ihrer Haltung überhaupt und den Eigentümlichkeiten der Zeichnung. Aber an der Brunnenröhre ist nun zu dem Schlangensignet die Datierung 1518 gefügt. Wenn diese Datierung zutrifft, so würde das Bild einen nicht unerheblichen Einspruch gegen die ganze hypothetische Charakteristik des Hans Cranach darstellen, auf Grund deren die Zuweisungen an ihn erfolgen.

Indessen gerade, wenn man in diese Fragestellung hineingeht, so möchte man aus letzterem Bilde dennoch für Flechsig eintreten und möchte Verteidigungen unternehmen, in die er nicht eintritt. Erstlich ist es diese Art Beinstellung, die erst gegen zehn Jahre später (z. B. Abb. 66), gegen Ende des dritten Jahrzehnts, etwas Typisches für die Cranachsche Werkstatt bekommt und dann behält. Aber auch das Gesicht der Nymphe mit der etwas aufgerichteten Nasenlöcherfläche begegnet als öfter benutztes erst eine Reihe von Jahren nach 1518. Es kehrt nämlich wieder in der nur teilweise entkleideten Lukrezia auf der Wartburg, im Besitz des Schloßhauptmanns von Cranach, und diese Lukrezia ist 1525 bezeichnet (Abb. 72). Sie wirkt auch in den Zutaten, dem groben goldenen Halsschmuck durchaus Hans-Cranachisch, und der Leib ist derselbe, wie der der ruhenden Quellnymphe. Aber noch zweimal sonst, wenn nicht öfter, kehrt dieses Gesichtsmodell wieder. Erstlich in der Lukrezia auf der Feste Koburg (Abb. 73), die nach allem in eine Zeit nicht vor Ende der zwanziger Jahre gehört und die in ihren Verzeichnungen — die oft erwähnte Schulter — genau sich zu der Hans-Cranach-Reihe fügt. Ferner

kehrt das Gesicht, und zwar als Gesicht der weiblichen Hauptperson, wieder in dem Gemälde „Der Mund der Wahrheit“ in Schleißheim (Abb. 75), das ich aus dem Grunde dieser Zusammenhänge sogleich hier anreihe. Nur ist die zugrunde liegende Studie hier bei diesem Gemälde von 1534 schon abgebraucht, wenn man nicht sagen will, das Modell ist älter geworden. Daß es aber tatsächlich immer dasselbe Gesicht oder Modell ist, ergibt sich in den drei letztgenannten Fällen noch mit besonderer Deutlichkeit aus dem großen Ohr. Alle diese Sachlagen würden es nicht ungerechtfertigt machen, entweder einen Irrtum in der ohnedies nicht sehr deutlichen Datierung 1518 auf der Quellnymphe anzunehmen, auf die Weise, daß in die Jahreszahl bei einer Wiederherstellung irrtümlich eine 1 anstatt einer 2 eingesetzt sein könnte. Oder anzunehmen, daß die Quellnymphe in dieser Gestalt und zumal mit diesem Gesicht erst nachträglich in das Bild hineingemalt sei; man sieht tatsächlich auf der Malfläche der Holztafel, daß vor dieser eine andere Figur da war. Durch das Zutreffende einer solchen Erklärung würde sich das Bild mit der Quellnymphe sehr viel unauffälliger in die sicheren Gemälde aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre einfügen.



Abb. 93. Johann der Beständige. Uffizien, Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 120.)

„Der Mund der Wahrheit“ als Stoff ist zurückzuführen auf einen Volksglauben aus dem mittelalterlichen Rom, der in Deutschland wohl schon infolge der vielen Rompilger nicht unbekannt geblieben war, so daß nicht notwendig erst an humanistische Vermittlung gedacht zu werden braucht. Auch Pencz hat das Thema behandelt. Der Mund der Wahrheit — Bocca della Verità — ist die in der Vorhalle der Kirche Sta. Maria in Cosmedin aufgestellte kreisrunde große marmorne Flachmaske mit Mundöffnung, eigentlich eine antike Kloakenmündung; von ihr war die Meinung, daß wer beim Schwur die Hand in den Mund der Maske stecke und falsch schwöre, die Hand nicht wieder herausbringe. In der sich gerne wiederholenden Cranachschen Werkstatt ist dieser Stoff unseres Wissens nur einmal und wohl nur aus einem besonderen Anlaß behandelt worden.

Mit der Quellnymphe einerseits, dem Dianenmotiv andererseits eng zusammen gehört eine Zeichnung, die wir als Abbildung 76 reproduzieren und der wieder die geliebte Zugift an Tieren nicht fehlt. Sie ist besonders anziehend durch die geschickte und feine

Kunst, womit der ruhende Oberkörper behandelt ist. Als Gemälde gibt eine der Quellnymphe ähnliche, ausruhende Diana in Kassel das stoffliche Mittelglied.

Verwandt sind dann wieder zwei Parisurteile (Abb. 77 und 78), von denen sich das erstere in Privatbesitz in Darmstadt, das zweite in Gotha befindet; außer ihnen gibt es andere ähnliche Behandlungen des Gegenstandes in Karlsruhe, in Wörlitz, Kopenhagen und verschiedentlich in Privatbesitz. Das Darmstädter Gemälde ist 1528 datiert und unbedingt, auch der Farbengebung nach, eines der Bilder, worin Hans Cranach der das Ergebnis bestimmende Künstler ist. Deswegen wird man darin auch nicht die auf die Psychologie des Falles aufgewendete Sorgfalt suchen, womit — nach dem Bericht Flechsigs über ein auf Schloß Flechsingen im Kreis Gardelegen befindliches Parisurteil, das dem Lukas Cranach zuzuschreiben sei — der Vater sich bemüht hat, wenn sie auch weniger in seinem Holzschnitt von 1508 zu finden ist. Daß die Landschaft keine trojanische ist und daß sich für einen vornehmen Königssohn eine Ritterrüstung gebührt, auf welche auch der beratende Merkur nicht gern verzichtet, wären in jener Zeit Selbstverständlichkeiten gewesen, auch wenn die Künstler diese Stoffe direkt aus der Antike hätten entnehmen können und sie nicht allermeist durch die Vermittlung von Dichtungen der Renaissance oder des späten Mittelalters kennen gelernt hätten. Schon jenes holzgeschnittene Parisurteil Lukas Cranachs von 1508 hatte Paris und Merkur in phantastisch verzierten Rüstungen gezeigt. Nicht nur für den gepanzerten Hirten, auch für uns ist das Bild ein Parisurteil. Drei Lieblingsmodelle der Cranachschen Werkstatt, die sich als solche zwar mehr durch die Gesichter, als durch die Körper unterscheiden, stellen sich nebeneinander auf, links die viel als Madonna Benutzte, rechts die beliebte Eva-Venus-Diana und in der Mitte das hübsche Mädchen, dessen Gesicht wir auch noch in prächtig kostümierten Figuren wieder treffen. Ersichtlich aber sind nicht unmittelbar drei verschiedene Mädchengestalten benutzt worden, sondern in bequemer Verwendung nur wieder vorhandene Studienvorräte für Figur und Gesichter. Das Bild ist mit viel Hingabe gemalt und in die Landschaft sind noch unverbrauchte Motive gebracht. Was alles nicht ausschließt, daß wir die wohlbekannten Fehler und Schwächen wiederfinden. So an der mittleren, den Rücken herkehrenden nackten Figur, welche Janitschek so sehr bewundert, die mehrfach von uns erwähnte, geradezu typische Schulterhypertrophie. Auch der



Abb. 94. Luther. Uffizien, Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 120.)

Kopf des Paris ist aus einem just vorhandenen, einigermaßen die geeignete Haltung aufweisenden Studienblatt so unbesehen und sorglos übernommen, daß der ritterliche Hirt direkt vorbeiguckt und daß deshalb der von anderen schon wahrgenommene dumme Ausdruck in ihn kommt. Eine Unterscheidung der Göttinnen, wer Venus, Juno, Pallas sein soll, ist nicht einmal versucht, sie hätte Weiterungen erfordert und die Sache unbequem gemacht.

Zu diesem Parisurteil geben wir als Abbildung 78 noch die in Gotha befindliche Darstellung desselben Gegenstandes. Der Form des Schlangen-Signets nach müßte sie, die bindende Richtigkeit der Flechsigschen Beobachtungen darüber vorausgesetzt, aus der Zeit nach 1537 stammen, also der damals verstorbene Hans Cranach könnte nicht mehr beteiligt sein. Und doch hat gerade dieses Bild wieder so sehr viel charakteristisch Hans-Cranachsches. Der Ritter ist nahezu identisch mit dem von 1528, die am meisten rechts stehende Göttin finden wir dem Gesicht nach gerade bei Hans des öfteren wieder; das Pferd, das ungefähr so ist, wie er sie konnte, sei nur miterwähnt. Es fällt überhaupt sehr schwer, das Bild im ganzen weiter von 1528 wegzurücken, auch dann noch, wenn es nicht den kühleren Farbenton hat, der sonst bei Hans Cranach erscheint, wenn also insofern seine Beteiligung noch zweifelhafter würde. Die Aufgabe des Künstlers ist hier ein wenig schwieriger gestellt, durch die Zusammendrängung der drei weiblichen Figuren; doch kehren auch so noch altbekannte Züge des Hans in der Haltung wieder, zum Beispiel die Eva- und Venusbewegung der rechts stehenden Figur. Diese ist noch leichtsinniger und wunderlicher, als die S. 110 besprochene Venus, aus zwei gänzlich verschieden proportionierten Körpern zusammengesetzt. Für die Felspartien der Landschaft, mit den Burgen, sind raschweg die mit am meisten von der Werkstatt benutzten Vorlagen hergenommen, dieselben, die schon Jahrzehnte früher auf schwäbischen Bildern von deren Meistern angewendet waren und die anscheinend in letzter Linie auf die berühmte Burg Wildenstein im oberen Donautal zurückgehen. Der flaue schießende Amor ist besonders zu berücksichtigen, wenn man dieses Gothaer Parisurteil mit dem Darmstädter von 1528 vergleicht. Alles in allem, es fällt nicht leicht, der Flechsigschen Konsequenz, die sich aus seiner zeitlichen Ansetzung „nach 1537“ ergibt, zu folgen: „von Lukas Cranach dem älteren selbst.“ Vielmehr drängt sich gerade diesmal wieder die schon mehrmals



Abb. 95. Melanchthon. Uffizien, Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 120.)

gewahrte Vielheit der Möglichkeiten auf, die durch den Werkstattbetrieb in seiner Eigenart gegeben waren, und in ihr mag irgendwie der Ausweg zu suchen sein. Die minutiöse Beobachtung an dem Schlangen-Signet beweist ja nicht einmal dann, wenn sie an sich zutrifft, immer ein und dasselbe. Warum sollte zum Beispiel der Meister der Werkstatt deren Zeichen nicht erst dann, wenn ein Bild endlich hinausging, darauf gesetzt haben, auf ein Bild, das schon länger halb oder ganz vollendet dagestanden hatte? Gerade die Parisurteile sind ja in nicht kleiner Zahl hergestellt worden, und, wie allein schon unsere zwei in problematischem Zeitverhältnis stehenden Abbildungen zeigen, doch im engen handwerksmäßigen Zusammenhang miteinander.

Ein rechtes Unternehmen des Hans Cranach, welcher hier mit Sicherheit anstatt des Vaters in Betracht kommt, ist die figurenreiche Darstellung, die am bekanntesten ist unter dem Titel „Wirkung der Eifersucht", aber ganz offenbar zurückgeht auf die antiken Dichtungen von den verschiedenen Weltaltern, in diesem Fall wohl durch Vermittlung neuerer Nachdichtungen. Wir bringen von den Gemälden dieser Art das Weimarer in Abbildung 79 zur Wiedergabe. Die Landschaft ist hier nebensächlich und hielt kompositionell nicht besonders auf, der Baumschlag ist nur eigentümlich um die Figuren herumgewachsen oder herumgezogen. Der offene mittlere Hintergrund ist mit einem Wasserschlosse geziert, das sich leicht in den Miniaturen der durch das ganze Abendland verbreiteten niederländischen Gebetbücher und Kalender darbot, worin genau diese Art von Schlössern viel vorkommt und ihnen entnommen werden konnte. Es steckt überhaupt viel lebhaft erfaßte, fremde Anregung in diesem Bilde, was ja, gerade so, durchaus nicht kopierende Übernahme zu sein brauchte; zum Beispiel ist der in der Verkürzung am Boden liegende Mann ganz offenbar nach eigenen, die Aufgabe variierenden Studien unseres Künstlers gemalt. Das Motiv der Frau im Vordergrunde rechts hat auch noch für sich ungefähre Verwendung als „Caritas" in Cranachschen Gemälden, in Weimar, Antwerpen und Brüssel, gefunden. — Eine für sich bemerkenswerte Zeichnung geben wir als Abbildung 82, die eine intimere und deutlicher charakterisierende Bekanntschaft mit unserem Hans Cranach gibt, als seine für das Publikum bestimmten Gemälde. Sie ist am meisten anziehend durch die überaus individuell wirkende Mittelfigur des Fauns. Sonst stellt sie durch verschiedene Einzelheiten eine vermittelnde Brücke dar zwischen der „Wirkung der Eifersucht" und anderen bekannten Gemälden des jungen Künstlers; in dem Manne vorn links steckt sowohl der Ritter Paris mit seinem steifen Kopf, wie andererseits der Donaueschinger Faun.

Auf den mit dem Thema Weltlichkeit und Weiblichkeit viel beschäftigten Hans Cranach gehen ferner nun auch verschiedene Darstellungen von Liebesszenen zurück, wie die Spottlust sie gerne sah. Entweder steckt eine alte Person einem jüngeren Manne Geld zu, der dieses zwar erleichtert in Sorgen, aber sonst nicht sehr von seiner Aufgabe erfreut in Empfang nimmt. Oder verliebte alte Männer werden von jungen Dirnen, die ihnen in die Geldtasche greifen, bestohlen oder doch zu unfreiwilliger Freigebigkeit herangezogen. Das Budapester Exemplar letzterer Art, das wir zur Abbildung bringen (Abb. 80), ist dem weiblichen Gesichtsmodell nach nun schon bekannt, insbesondere aus dem Gothaer Parisurteil (Abb. 78), auf dem sie am meisten rechts steht. Daß sie aber nicht etwa die Hans Cranachsche Eva-Venus-Diana in eingetretener Verstrengerung und Analterung der Züge ist, ergibt sich aus der Jahreszahl des Budapester Bildes: 1522. Mit Einschluß dieser Datierung beweist aber das Bild für die Flechsigsche Pseudogrünewald-Hypothese, indem der Alte jenes Bildes einzelnen wenig früheren Pseudogrünewald-Figuren nahe verwandt ist.

Die mittlere nackte Figur des Darmstädter Parisurteils, die vom Rücken gesehene mit dem großen roten Hut, kehrt mit ihrem Gesicht, aber in möglichst prächtigem Kostüm, in verschiedenen Gemälden wieder, die auf Hans Cranach zurückzuführen sind. Denn nach derselben Gesichtsstudie ist einmal die Tochter der Herodias mit dem Haupte des Täufers (in Budapest) oder eine Judith mit dem Haupt des Holofernes entstanden (Abb. 81 nach dem Wiener Gemälde), zu anderen Malen einfach eine hübsche junge Frau. Die zum letzteren Fall gehörige Abbildung 83 gibt ein Petersburger Bild wieder,

das 1526 datiert ist. Schon aus diesem Grunde kann es nicht gut die Sibylle von Kleve, Johann Friedrichs Braut, darstellen, als welche das Petersburger Bild in Katalogen bezeichnet wird. Selbst wenn man 1526 in Wittenberg bei den Cranachs eine derartig gut verwendbare Vorlage für das Gesicht der Prinzessin Sibylle hatte, so wollte man sich doch schwerlich die Dreistigkeit erlauben, die Braut des Kurprinzen in Judithmotiven darzustellen. Denn die Petersburger Dame und die Wiener Judith sind ein und dasselbe Gesicht. Dieser Beweisführung kommt noch ein anderer Umstand zugute: als Wiener Judith ist dieses Mädchen offenbar etwas früher gemalt, als das Petersburger Bild, so daß bei letzterem die Augen schon wieder um eine Kleinigkeit chinesischer, Cranachisch manierierter stehen, als auf dem Wiener Bilde. Vor 1526 war aber auf Sibylle gar kein Bezug in Wittenberg vorhanden. Es liegt also nach allem nicht so, daß das Petersburger Bild die Sibylle von Kleve vorstellen kann, und es liegt höchstens so, daß das in Betracht kommende hübsche Modell — das der zwei kostümierten Bilder von 1526 und kurz vorher und des nackten Darmstädter Parisurteils von 1528 — mit seinem Kopf ein wenig hat mithelfen müssen, als 1526 das Bildnis der Sibylle von Kleve, der Braut des Kurprinzen, in Wittenberg konstruiert wurde. — Ist dieses Mädchen das nach unbesinnlichem Geschmack hübscheste Gesicht aus der Cranachschen Werkstatt, und war es nach der Sorgfalt, womit es von ihr hervorgehoben und ausgestattet wird, auch offenbar das nicht am wenigsten geschätzte, so stellt sich in dieser Art Hübschheit daneben ein anderer Kopf. Man würde ihn sogleich für denselben halten können, wenn nicht die Partie von der Nase bis zum Kinn verkürzt und erheblich weicher wäre. Was aber dennoch nicht gänzlich ausschließt, daß aus Studien nach demselben Mädchen diese beiden Kopftypen entstanden sind. Diese zweite hübsche Cranachsche Schönheit vertreten unsere Abbildungen 84 und 85,



Abb. 96. Bugenhagen. Wittenberg. (Zu Seite 121.)



Abb. 97. Männliches Bildnis. Im Privatbesitz des Geh. Rats v. Kaufmann. Berlin. Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden. (Zu Seite 121.)

ein Mädchenbildnis der Londoner Nationalgalerie (Abb. 84) und die heilige Helena mit dem Kreuz, die von 1525 datiert ist, in der Liechtensteinschen Galerie zu Wien. Der Kopf dieser heiligen Helena (Abb. 85) ist dem Künstler minder fein geraten, aber sehr geeignet, die soeben offen gelassene Möglichkeit zu stützen. So daß also Judith, Helena und die beiden zutatlosen weiblichen Bildnisse, Petersburg und Wien, in letzter Linie auf ein und dasselbe Mädchen als Vorbild zurückgehen würden; sie stammen ja auch alle aus denselben Jahren und stecken in dem typischen Hans-Cranachschen Kostüm. Damit wäre dann erst recht gegen die Benennung des Petersburger Bildes als Sibylle von Kleve bewiesen, und die oben ausgesprochene Annahme, daß umgekehrt jenes Modell zur Aushilfe in der 1526 zu Wittenberg in absentia porträtierten Prinzessin Sibylle darin stecke, erhält noch mehr Wahrscheinlichkeit, insofern als die drei Gesichter untereinander noch mehr Beziehungen und Übergänge aufweisen, als sonst jene zwei, „Judith“ und „Sibylle“.

Eine Übersicht über den gewählten, aber einförmigen Kostümapparat, dessen sich um 1526 die Cranachsche Werkstatt speziell zur Verfügung des Hans Cranach bediente, enthält das Berliner Bild: David erblickt Bathseba, datiert 1526 (Abb. 86). Da sind die roten Kleider mit dem vielen Goldbesatz und der starken Fältelung, das offene blonde Haar, die Haube, die das Haar einfängt, der große rote Hut. Und zwar ist jedes Stück je zweimal auf die vier Personen verteilt: offenes Haar, offenes Haar mit



Abb. 98. Markgraf Georg von Brandenburg. Dresden.
Nach einer Photographie von F. & O. Brockmanns Nachf. R. Tamme in Dresden.
(Zu Seite 121.)

Hut, Haube allein, Haube mit Hut, letzteres der Vornehmsten, der Bathseba, vorbehalten, während ihre Begleiterinnen sich einfacher begnügen. Ein Musterbeispiel der sehr einfachen Art, wie die Werkstatt dieser Zeit ihre Variations- und Permutationskunst übt und aus wenigem Abwechslung und Reichtum zu schaffen vermeint. Die Gesichter sind uns in nahen Ähnlichkeiten bekannt, und die Zuschauenden trafen wir schon auf früheren Werken (Abb. 18) in derselben Art auf oberen Brüstungen in die Darstellung gebracht.

* * *

Wir kommen nun zu Bildern aus der spätesten Lebenszeit unseres Meisters und schließen jenen mythologischen oder biblischen Darstellungen zunächst das gleichfalls hochweibliche Thema vom Jungbrunnen (Abb. 87) an. Denn es wäre falsch zu meinen, seit dem Tode Hans Cranachs, der als der hauptsächliche Träger der Stoffe dieser Gattung erscheint, wären solche nachher in der Werkstatt nicht mehr behandelt worden. So wenig wir zwingenden Anlaß haben, den würdigen Lukas Cranach solcher Darstellungen wegen noch persönlich zu bemühen, so nahm er doch Aufträge der Art an, wenn sie von vornehmen oder anderen Liebhabern gestellt wurden. Unter der Regierungszeit des braven Johann Friedrich sind, archivalischen Nachrichten zufolge, Bilder mit „Buhlschaften“ für die gastlichen Schlösser des Landesherrn bei Cranach in Auftrag gegeben und auf kur-

fürstliche Rechnung bezahlt worden, und es existiert zum Beispiel auch ein Cranachsches Bild in Privatbesitz, das die gesellig versammelten fürstlichen Herren in sehr freier Tanzbelustigung mit ihren Freundinnen zeigt. Hof- und andere Damen bei Hofe, um auch dies der Aufzählung wegen beizufügen, sind zu dieser späteren Zeit auch im Einzelbildnis in der Cranachschen Werkstatt porträtiert worden, übrigens ohne uns besonderen Reiz, persönlich oder künstlerisch, abzugewinnen. Aber dadurch interessiert das Bildnis der Christiane Eulenau (in der Dresdener Galerie), von 1534, wie genau sie in der Figur dem Hans Cranachschen Kanon und auch im Gesicht seiner Venus-Diana-Eva verwandt ist. — Der Jungbrunnen aber nun, das ist ein wahrhaft herzerfreuendes Bild. Die alte, in jedem Menschen schlummernde sehnsuchtsvolle Mär ist hier mit einem vergnügten Humor behandelt worden, der dem Ganzen das frischweg Geglückte gibt und sich in einer Menge von Einzelheiten freies Spiel gewährt; es sei nur auf den wißbegierigen tonsurierten Geistlichen links, nahe der Mitte der Brunnenfassung, hingewiesen. Man spürt die Lust, womit die ausführenden jungen Maler in der Werkstatt — die in dieser Zeit viel mit handwerksmäßigen Fürsten- und Reformatorenbildern beschäftigt waren — das Thema aufgenommen haben; sie zuckt, wie aus der Erfindung im Ganzen, aus allen Einzelheiten heraus, mit Ausnahme allerdings der Felsenlandschaft, wo sich die Unlust und Abnutzung des Motivs in der Behandlung allzu deutlich verraten. Diese Wildensteinfelsen waren eben seit mehr als zwanzig Jahren allzu oft wiedergekehrt. Denn der Jungbrunnen ist von 1546 datiert. Und wieder durch die genaue Datierung ist uns das Bild auch von besonderem kultur- und kostümgeschichtlichen Wert. Einer besonderen textlichen Erklärung bedarf es nicht, wie die alten Damen mehr oder minder mühselig, aber alle gleich eifervoll von der Linken herankommen und wie der beginnende Effekt des Verjüngungsbades sich dann schon mitten in dem Brunnenbecken an ihnen zeigt, um sich alsbald zur Rechten weiter in deutliche Ergebnisse und Fröhlichkeiten umzusetzen. Aber es läßt sich auch in diesem Falle noch heraussuchen, wie trotz der frisch-unmittelbaren Inangriffnahme des Stoffes wieder ein paar alte Studienblätter hervorgekramt und schnellfertig benutzt worden sind, zum Beispiel für die auf dem jenseitigen Stufenrand des Brunnens liegende Figur die Nymphe von Abb. 76, die ganz mechanisch und eher störend, um eine leere Stelle zu füllen, in die Erzählung hineingezerrt ist.

Aber wir wünschen vor allem mit größerer Sicherheit zu sehen, was wohl der alte Lukas Cranach persönlich um diese spätere Zeit noch habe schaffen mögen. Und dafür kommt aus äußeren und inneren Gründen der Altar in Betracht, den der oft erwähnte Herzog Georg, der Bärtige, wie man ihn in späteren Jahren nannte, für den Meißner Dom bestellte (Abb. 88 und 89). Hier finden wir die Charakterzeichen des Meisters, wie wir ihn seit Beginn des Jahrhunderts kennen, auch wenn er sich von der Werkstatt, in erster Linie von dem jüngeren Lukas, einen Teil der Ausführung hat abnehmen lassen. Das Altarwerk ist 1534 datiert. Damit gibt es dann auch die ungefähre Datierung des Christus mit der Dornenkrone oder Ecce homo (Abb. 90) der Dresdener Galerie, der eng mit jenem Altarwerke innerlich zusammengehört.

Ein paar Bildnisse mögen diese Auswahl — was sie zunehmend werden mußte — schließen. Zunächst Johann Friedrich, gemalt laut Datierung 1531 (Abb. 91). Sodann nochmals sein Vater und Oheim, die Kurfürsten Friedrich und Johann, datiert von 1533 (Abb. 92 und 93), hier wiedergegeben zur Veranschaulichung jener Art ernestinischer Fürstenbildnisse, wie sie der Werkstatt en gros in Auftrag gegeben wurden und in häufigen Fällen einen zu diesem Zweck gedruckten, daraufgeklebten und mitgefirnißten Text erhielten. Es ist uns nicht wenig wichtig und maßgebend, zu ersehen, daß selbst bei dieser Massenherstellung das Cranachsche Werkstattzeichen — auf unseren Pendants in dem Bilde Friedrichs des Weisen — nicht fehlt. Eine ähnliche Herstellungsweise gilt ja auch von einem anderen wiederkehrenden Paare, Luther und Melanchthon, das wir hier durch zwei Pendants von 1543, gleichfalls Cranachisch signiert und datiert, vertreten sein lassen (Abb. 94 und 95). Der dem Meister so nahe befreundete und öfter von ihm oder seiner Werkstatt gemalte Reformator Bugen-

hagen, im Bildnis von 1537 (Abb. 96), und ein unbekannter 50jähriger Mann im Berliner Privatbesitz, datiert von 1544, (Abb. 97) mögen diese Reihe beschließen. Wenn dieses letztere Bildnis seinem Wesen nach mit ziemlich großer Sicherheit dem jüngeren Lukas Cranach zuzuteilen ist, so hat es seine bemerkenswerte Stellung — gewissermaßen Übergangsstellung — dadurch, daß es den reifenden und aus der Weise des Vaters sich künftig dann noch deutlicher lösenden jüngeren Lukas Cranach vertritt, zusammen mit dem prachtvoll dastehenden Martin Luther der Schweriner Galerie, den der jüngere Cranach in dessen Todesjahr gemalt. Auf den Sohn führt Flechsig gewiß mit Recht auch die schöne Handzeichnung (Abb. 98) im Besitz der Dresdener Galerie zurück, die früher auf den bekannten Markgrafen Georg von Brandenburg-Ansbach († 1543) bezogen wurde: den frühen und entschlossenen Parteigänger der Reformation, der auf die Einführung des Evangeliums in Kurbrandenburg und im Ordenslande Preußen, durch seinen Bruder, den Hofmeister Albrecht, von größtem persönlichen Einfluß gewesen ist. Der genannte Cranach-Forscher bezieht nun aber diesen Kopf auf den Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, und es ist ja noch kein Gegenbeweis, wenn an sich die Beziehungen der Wittenberger Werkstatt zu dem Ansbacher Markgrafen geschichtlich deutlichere sind.

Das Bildnis des alten Vaters, das vor unserem Bande steht, und das Weimarer Altarbild führen dann frei in die eigene künstlerische Laufbahn des jüngeren Lukas Cranach hinaus.



Abb. 99. Die Ehebrecherin vor Christus. München.
(Zu Seite 79.)

Verzeichnis der Abbildungen.

KOHLER ART LIBRARY


89054428826
b89054428826a